Jorge Alberto Caballero Vega

Los dramas del *Clown*

Un acercamiento teórico a la dramaturgia del *Clown*



Literatura Dramática y Teatro

eSchola

FFL

UNAM



eSchola



Hac tamen inconstans agitatio volvit ad ignem:
Transit et in fumum gloria mundi tua.



In tenebris mundi dominatur vana voluptas, I
Fraus, cum Stultitia, quodque cupido iubet.

LOS DRAMAS DEL *CLOWN*

Un acercamiento teórico a la dramaturgia del *Clown*

eSchola

eSchola Literatura Dramática y Teatro

Jorge Alberto Caballero Vega

LOS DRAMAS DEL *CLOWN*
Un acercamiento teórico a la dramaturgia del *Clown*



eSchola

Literatura Dramática y Teatro

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Los dramas del Clown. Un acercamiento teórico a la dramaturgia del Clown es una publicación resultante del **"Premio Enrique Ruelas"** FFL-UNAM 2015, por mejor tesis de la Licenciatura de Literatura dramática y teatro: *La dramaturgia del clown, un acercamiento teórico al arte del clown a partir de sus aspectos dramatúrgicos*.

Primera edición:
Noviembre de 2020

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

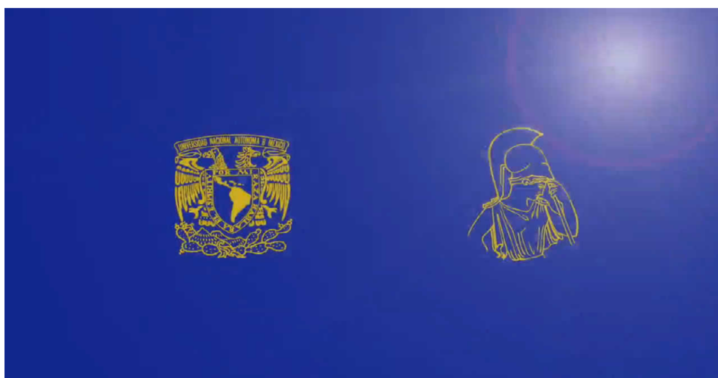
ISBN 978-607-30-3554-5

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado y producido en México.

JORGE ALBERTO CABALLERO VEGA

LOS DRAMAS DEL CLOWN.
Un acercamiento teórico a la dramaturgia del Clown



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/fxk9KydhuGA

Contenido interactivo

Prólogo

@

Jesús Díaz

A lo largo de la historia, el arte del *Clown* ha sido considerado una expresión popular. Los saberes que le atañen, han sido transmitidos de maestro a discípulo, sin mediar escuela alguna; y la crisis que a nivel mundial sufrió el oficio durante el siglo pasado provocó que muchos insignes maestros se llevaran a la tumba sus secretos profesionales al no encontrar interesados en recibir la estafeta.

La bibliografía disponible consigna historias de vida, recolecciones de números, disquisiciones teóricas, reconstrucciones históricas. Jacques Lecoq dedica una decena de páginas al *Clown* en su único libro, pero su postura se distancia sensiblemente de la tradición.

Hay importantes vacíos de información, particularmente sobre la creación y composición de números. Es aquí donde el cometido de Jorge resulta loable y pertinente. Concienzudo y empeñoso, inteligente y sensible; dramaturgo, actor y *Clown*; ha cruzado los conocimientos obtenidos en sus am-

plias investigaciones teóricas y prácticas para analizar las complejas —aunque breves— estructuras dramáticas creadas por grandes exponentes del arte del payaso, a la luz de diversas teorías dramáticas. El resultado —en tus manos, lector—, es un aporte indiscutible al pensamiento, la discusión y la creación.

Estoy seguro que el presente trabajo encontrará receptores escépticos y detractores acérrimos entre los puristas y los simuladores, pero aconsejo acercarse con alegre curiosidad, la cual será premiada con felices y valiosos hallazgos, gracias al rigor con que Jorge ha emprendido su aventura.

Por último, guárdate, lector, de tomar estas páginas por manual o recetario. Reflexiona, pon a prueba y cuestiona al autor, puesto que al decidirte abrir este libro, es porque como él, tienes preguntas que responderte.

Presentación

@

El *Clown* goza de una gran aceptación dentro del medio artístico de nuestro país. Esto se ve reflejado en la enorme cantidad de espectadores y artistas escénicos que gustan de este tipo de espectáculo. Particularmente, me fascina contemplar este universo. Resulta asombrosa la manera franca y provocativa con que el *Clown* se dirige al público, su enorme capacidad para meterse en problemas y poner al mundo de cabeza. No importa si este personaje entra al escenario alegre, enojado o triste, siempre encontrará el modo de llegar al corazón del público.

Siempre me ha llamado la atención su manera extraña de comportarse y reaccionar ante diversos hechos. Esta curiosidad me ha llevado a estudiarlo con la finalidad de comprender los motivos que lo incitan a hacer cosas fuera de lo común. Desde entonces me han surgido algunas preguntas: ¿cómo le hace el *Clown* para construir un mundo que, a la vista de los demás, parece extraño? ¿Acaso posee caracterís-

ticas muy especiales? ¿Cabría la posibilidad de considerarlo una manifestación artística? Si así fuera, ¿qué es lo que le daría cualidad de obra de arte? ¿Tendrá que ver con las escenas que representa? ¿Por qué hace reír? ¿Cuáles son los medios que emplea para lograrlo? ¿Cabría la posibilidad de que llegara a provocar en los espectadores otras emociones como la tristeza y el llanto? ¿El *Clown* es un estilo, un género teatral o un conjunto de técnicas? ¿Por qué este tipo de personaje ha fascinado a la gente desde épocas muy antiguas? Estas cuestiones irremediablemente, conducen a la pregunta que todos los involucrados en el mundo del *Clown* nos hemos formulado alguna vez: ¿qué es el *Clown*? Una pregunta muy difícil de responder. ¿Existirá una posible respuesta que lo defina con certeza? En caso de que la hubiera, ¿cómo podríamos abordarla? ¿Cuál sería el método de estudio adecuado? Curiosamente, a pesar de la enorme fascinación que este personaje ha causado desde épocas remotas, no se le ha estudiado con el rigor que requiere.

Quien se lanza a la aventura de estudiarlo teóricamente, se topa con un par de dificultades de mucha consideración. La primera de ellas tiene que ver con la escasa bibliografía sobre el tema; y la segunda, con los prejuicios que se formulan a su alrededor. En general, la mayoría de los estudios que existen sobre el *Clown*, lo abordan desde el punto de vista histórico. Por lo tanto, este trabajo tiene como objetivo realizar una aproximación teórica a los elementos dramatúrgicos que están presentes en las escenas del *Clown*. Para ello, es necesario comprender que el *Clown* es un género del arte escénico estrechamente ligado con el teatro; es importante hacer esta distinción debido a que frecuentemente se piensa que el *Clown* nada tiene que ver con el teatro; sin embargo, su trayectoria histórica señala claramente que ha estado muy presente dentro del ámbito teatral.

En este sentido, el presente libro se estructura así: en el primer capítulo se establecerá una definición del término *Clown*. Dejaré en claro a lo que me refiero cada vez que se utilice esa palabra. A su vez, se expondrán los problemas que existen al momento de estudiarlo desde el punto de

vista teórico. En el segundo capítulo se plantearán las bases teóricas del análisis dramático. Al considerar que el presente trabajo tiene como epicentro el estudio de los aspectos dramatúrgicos del *Clown*, será necesario revisar la teoría del drama desarrollada por Luisa Josefina Hernández, la cual nos permite definir y analizar con claridad los elementos constitutivos de un *sketch* de *Clown*. El estudio de la teoría dramática funcionará como herramienta que permitirá conocer al personaje y su concepción del mundo, sus formas, sus estructuras, sus significados y la técnica dramática que emplea para generar efectos emotivos en el espectador. En el tercer capítulo se darán a conocer los aspectos teatrales. Uno de los objetivos será distinguir cuál o cuáles de todos los géneros dramáticos existentes se manifiestan con frecuencia en los números de *Clown*. Analizaré la relación que existe entre este tipo de forma dramática con otras obras de la literatura y se expondrán las características teatrales del *Clown*, mismas que estarán sustentadas en algunos aspectos históricos. A su vez, se abordará el *sketch* que es la forma dramática del *Clown*. En el cuarto capítulo, se estudiará el efecto emotivo que producen los números de *Clown*, es decir, la risa. Se analizarán los aspectos que generan la risa desde dos puntos de vista: el físico y el intelectual. De ello, será posible sacar conclusiones sobre lo cómico, lo grotesco y lo gracioso, elementos que se encuentran presentes en muchos números de *Clown*. Finalmente, en el quinto capítulo, se expondrán las características de los géneros dramáticos que frecuentemente aparecen en los *sketches* de *Clown*; entre los que encontramos a la comedia realista, la comedia no realista o de final feliz y la farsa. Finalizaré con un análisis dramático de nueve *sketches* de *Clown*.

Lo anterior resulta atractivo, dado que no hay estudios que aborden al *Clown* desde el punto de vista dramatúrgico. Se busca que el planteamiento de este estudio, aumente su interés. No es usual que el estudio del *Clown* se proponga a partir de una teoría dramática sólida y consistente.

Las implicaciones del término *Clown*

@

La palabra Clown *en el idioma inglés*

John Towsen afirma que la palabra *Clown* se utilizó por vez primera durante el siglo XVI en Inglaterra, aludía a un actor de naturaleza cómica que formaba parte de las obras de teatro de aquella época. Dicho actor se encargaba de interpretar a un personaje, cuyo carácter se basaba en lo estúpido, puesto que su comportamiento no se apegaba a las normas de conducta establecidas dentro de un orden social, es decir, se comportaba de una manera diferente y extraña a los demás. Sin embargo, era algo temerario, pues se atrevía a hacer cosas que en todo momento lo exponían al ridículo. Se metía en problemas constantemente y, a pesar de eso, causaba simpatía, y era querido por todos aquellos que lo observaban. Un ejemplo de este personaje lo encontramos en Falstaff que aparece en las obras *Enrique IV*, primera y segunda parte; y en *Enrique V*, escritas por William Shakespeare. Se tiene noticia de que existió un

actor que tenía todas las características de Falstaff, era gordo, glotón, sibarita, fanfarrón, cobarde y ladrón. Es muy probable que Shakespeare haya echado mano de este actor que era conocido como Falstaff y que no necesitaba más que su personalidad para interpretar a este personaje. Otro ejemplo, lo encontramos en los sepultureros que aparecen en *Hamlet.* Tanto Falstaff como los sepultureros forman parte de una ficción pero al mismo tiempo tienen una relación estrecha con el carácter real del ejecutante o actor. Desde la época isabelina, y quizá también desde mucho tiempo atrás, han existido actores cuya personalidad determina la creación de un personaje que podría considerarse casi ficticio. Esto explica por qué es muy difícil para un actor interpretarlos, pues debe aprender a entrar en una dinámica de carácter que le es completamente ajena.

Para comprender un poco más sobre las características de este actor-personaje, Towsen hace una revisión de la etimología *Clown.* Deriva de la palabra latina *colonus* y *clod*; ambos términos aluden a un agricultor y a un rústico, es decir que se refieren a personas que provienen del campo. Cuando se adentran en las grandes urbes se vuelven extraños, porque sus costumbres nada tienen que ver con ese mundo civilizado; por ese motivo, se convierten en objetos de burla. Esta circunstancia provocó que también se les conociera como groseros o patanes, ya que no estaban a tono con las costumbres de las grandes ciudades. Rupert Crofft-Cooke y Peter Cotes, ubicaron el origen de la palabra *Clown* en el vocablo nórdico *klunni* que significa grosero. Por su parte, Eric Partridge afirma que el término *Clown* es un cognado de la palabra danesa *kluntet* que significa torpe, falto de habilidad para hacer las cosas.

Estas definiciones sobre el *Clown* a partir de su significado etimológico, demuestran que se alude a un personaje proveniente del campo y que, al tratar de comportarse civilizadamente, se convierte en motivo de burla. Su torpeza y su tosquedad ante el estilo refinado de las grandes ciudades lo llevan a ser considerado un grosero y un patán. Como dato curioso, en el libro *El maravilloso mundo del Clown* se

afirma que los primeros payasos de circo hacían parodias grotescas de la gente del campo.

En lengua inglesa, una de las acepciones del término *Clown* se refiere a un actor propenso a ejecutar escenas cómicas con características muy particulares. *El diccionario Oxford* nos da una referencia sobre él. Dice que su lugar de trabajo es el circo y que este actor, para darle carácter a su personaje, se viste con un traje colorido y se aplica maquillaje exagerado; actúa de manera tonta y juguetona. John Towsen, siguiendo esta idea, argumenta que un *Clown* es un actor cómico, porque se comporta excéntricamente. Sin embargo, agrega algo más que no menciona la definición del *Diccionario Oxford*. Las actuaciones del *Clown* se basan, principalmente, en la comedia física. Esta es una característica fundamental dentro de la técnica de actuación de *Clown*, sólo que dependiendo del carácter de éste, la comedia física será más grotesca o más sobria. Por su parte, la *Enciclopedia Británica* define con más precisión al *Clown*. Además de definirlo como un personaje cómico, agrega que su lugar de trabajo no sólo es el circo, sino también la pantomima. Este personaje se distingue por su vestuario y maquillaje colorido, por su carácter juguetón y su bufonería; su propósito es inducir a la carcajada. La *Enciclopedia Británica* destaca algo muy importante sobre el *Clown*: a diferencia de los tradicionales personajes como el *fool* y el bufón de la corte, por lo general, el *Clown* ejecuta una rutina fija que se caracteriza por un amplio humor gráfico, situaciones absurdas y acción física vigorosa.

Estas tres definiciones sobre *Clown* se enfocan en el actor que está detrás de este personaje. Curiosamente tienen características similares, pues destaca su torpeza, su estupidez, su rusticidad y su excentricidad, o sea, se aparta de las normas de conducta establecidas. Esto es lo que lleva a Jesús Díaz, notable payaso mexicano, a afirmar que la palabra *Clown* era el título profesional que ostentaban los actores especializados en encarnar personajes cómicos ya fueran *jester, bufoon* y *fool*. Louise Peacock agrega que este carácter tan específico era desarrollado por un intér-

prete para toda la vida y difícilmente llegaba a interpretar a otros personajes. La acción física vigorosa, el humor gráfico, la comedia física, denotan una forma de actuar; un actor que hacía a este personaje necesariamente debía tener un entrenamiento corporal, pues la actuación se basaba sobre todo en el aspecto físico.

A partir de estas definiciones, es posible formular una serie de preguntas: ¿un *Clown* sólo es capaz de trabajar en las pantomimas y en el circo? ¿Acaso no podría hacerlo en cualquier otro lugar? Se dice que el *Clown* es un personaje cómico, pero ¿a qué se refieren exactamente con esto? La afirmación resulta confusa cuando se entremezclan otras descripciones de su carácter como la bufonería. ¿Lo cómico, la bufonería, incluso lo absurdo, son la misma cosa? Todos concuerdan con que el *Clown* es un personaje cómico, por lo tanto, su propósito es generar la risa. Sin duda, es un elemento fundamental dentro de esta forma escénica. Sin embargo, no terminan por aclarar cuáles son los mecanismos que se emplean para generar la risa. ¿Qué hace un *Clown* para conseguirla? Esta cuestión se irá revelando conforme avancemos en este libro, de tal suerte que, al final, el lector tendrá un panorama más amplio sobre los elementos dramatúrgicos que componen al arte del *Clown*.

La palabra payaso y **Clown** *en el idioma español*

Andrea Christiansen, mejor conocida como *Pimpolina,* observa que si se toma un diccionario inglés-español y se busca la palabra *Clown*; se encontrará que la palabra payaso es la traducción de *Clown* al español. Y si, en seguida, buscamos la palabra payaso, descubriremos que su traducción al inglés es *Clown*. Por lo tanto, a priori, puede deducirse que ambos términos tienen una cierta equivalencia. El término inglés *Clown* forma parte del idioma español. El *Diccionario de la Real Academia Española* define al *Clown* como

un payaso de circo que se comporta de manera afectada y seria. Su pareja de trabajo es el Augusto. Si se observa con cuidado, esta definición no tiene ninguna relación con las que vimos anteriormente, salvo la circunstancia de que su lugar de trabajo es el circo. Entonces, *Clown* significa payaso; pero en este caso, ese payaso al que alude el *Diccionario de la RAE* es nada más ni nada menos que el Carablanca que pertenece al conjunto de personajes del circo clásico. Más adelante hablaremos a detalle de este personaje, por lo pronto, lo que puede decirse sobre él es que destaca por pintarse la cara de blanco. Por su parte el Augusto funge como la contraparte del payaso Carablanca.

Sebastián Gasch, pone de relieve las diferencias que hay entre estos personajes: "lo cierto es que hay una diferencia básica entre el *Clown* y el Augusto. El *Clown* es el hablador clásico, de cara enharinada, autoritario y distinguido, y vestido con un rutilante traje de lentejuelas, y el Augusto, vestido de una manera extravagante".[1] Sin embargo, otros consideran que el término *Clown* alude al personaje Augusto. Así lo constata Jesús Jara: "Augusto es, en mi opinión, el verdadero payaso o *Clown*, tanto por su compleja personalidad como por su actitud y comportamiento".[2] Estas dos apreciaciones resultan interesantes porque también nos lleva a formular otros cuestionamientos: ¿podrían el Carablanca y el Augusto ser considerados como *Clowns* o acaso hay diferencias entre ellos? ¿Qué sucedería en el caso de personajes que se han mencionado como el *fool*, el *jester* y el *bufoon*; también ellos podrían ser considerados como *Clown*? ¿*Clown* y payaso significan lo mismo?

El *Diccionario de la Real Academia Española*, dice que la palabra payaso proviene del italiano *Pagliaccio* y tiene dos acepciones; la primera es un adjetivo que denota a una persona que tiene poca seriedad y que es propensa a hacer reír con sus dichos o hechos. La segunda acepción se refiere a un artista de circo que hace de gracioso, con traje, adema-

[1] Sebastián Gasch, "Prólogo", en Charlie Rivel, *Pobre payaso. Memorias,* p. 18.
[2] Jesús Jara, *Los juegos teatrales del Clown,* p. 12.

nes, dichos y gestos apropiados. Podemos apreciar que los significados de las palabras payaso y *Clown* coinciden en el sentido que se refieren a un intérprete cómico que busca hacer reír con sus acciones graciosas; su lugar de trabajo es el circo y la indumentaria y gestualidad que emplea son características de ese ámbito.

En México, la palabra payaso tiene otras acepciones enfocadas hacia lo peyorativo, por ejemplo, existe la expresión “no seas payaso” que significa hacerse el remolón. También se emplea la palabra payaso como un insulto, se usa sobre todo para referirse a los políticos o a gente famosa, cuya presencia ante los ojos de la sociedad resulta antipática. Finalmente, se les dice payasos a los artistas que hacen espectáculos carentes de creatividad, basados, principalmente, en una comicidad elemental y vulgar. No se sabe con exactitud el momento en que comenzó a emplearse la palabra payaso en México, pero se tienen noticias de que probablemente haya sucedido hacia el siglo XVII, cuando varias compañías europeas estuvieron de gira por el territorio mexicano.

Palabras relacionadas con los términos Payaso y Clown

Con frecuencia, suelen vincularse a las palabras *Clown* y payaso términos como: idiota, rústico, estúpido, patán y tonto. Veamos lo que significan cada uno de ellos siguiendo al *Diccionario de la Real Academia Española*. Idiota se refiere a una persona que es tonta, que tiene poco entendimiento y que carece de educación. Estúpido, significa alguien que no tiene inteligencia. El término tonto denota que una persona tiene escaso entendimiento y que hace cosas absurdas, contrarias a lo razonable. Rústico es alguien que viene del campo, que es tosco. Finalmente, la palabra patán hace referencia a un aldeano, es decir a una persona tosca. Otra vez, todos estos términos aluden al comportamiento rústico y excéntrico del *Clown*. En el idioma inglés

también hay palabras relacionadas con esto. Un ejemplo lo encontramos en el término *fool*. Es un loco, alguien que carece de sentido común, no totalmente desprovisto de razón. El *fool* puede considerarse que tiene una lógica distinta, por eso se aparta de lo que es considerado normal. En diversos estudios como los de John Towsen, Tonatiuh Morales, Edgar Ceballos y Tristan Rémy, es común asociar al *Clown* con personajes como el bufón, el *jester*, el mimo, el trovador, el *minstrel*, el *zany*, el bobo y el gracioso. Veamos, someramente, lo que implica cada uno. El bufón, alude a los cómicos, cuyo humor grotesco, irreverente e ingenioso servía de diversión en las cortes de los reyes. El *jester*, era un cómico contratado por los nobles ingleses. Recitaba sucesos amorosos y hazañas de guerreros valientes. El mimo era un actor que se caracterizaba por interpretar escenas silenciosas; en cambio, el trovador era un poeta medieval que empleaba la música y el canto para llevar noticias y hacer actos escénicos cómicos. Los trovadores, componían piezas galantes, románticas y sobre acontecimientos de actualidad. Actuaban para la nobleza y el pueblo. *Minstrel* era un término que se empleó durante la edad media para designar al artista cómico ambulante; cantaba, tocaba instrumentos musicales, hacia malabares, contaba historias y ejecutaba rutinas acrobáticas. Al igual que los trovadores, a veces actuaba para la nobleza y en otras ocasiones lo hacía para el pueblo. El *zany* era un personaje de la *commedia dell'arte* que jugaba el rol de sirviente. El bobo que es un personaje característico de algunas obras del Siglo de Oro español tenía un carácter similar al del *zany*. Era un personaje tonto, pero ingenioso, jugaba el rol de sirviente o de rústico patán; de carácter simple. Se cuenta que Lope de Rueda interpretaba a este personaje. El gracioso también era un personaje que jugaba el rol de sirviente dentro de las obras del Siglo de Oro español; fue popularizado por Lope de Vega. El gracioso, podía ser ignorante o listo, pero, en general, era menos simple que el bobo. El gracioso, reaccionaba a las situaciones según su particular sabiduría y su sentido del humor. A menudo es más inteligente que sus amos.

Todos estos personajes, aparentemente, tienen características muy distintas; sin embargo, podemos notar que entre ellos hay rasgos similares; ésa es la razón por la cual John Towsen pondera que a esta clase de personajes se les puede considerar como *Clowns*. Me parece acertada esta observación, ya que, a pesar de sus rasgos particulares, comparten características generales como hacer reír al público, actuar extrañamente y comportarse excéntricamente. Todas las definiciones expuestas indican que el término *Clown*, en general, hace referencia a dos ámbitos: uno que considera al *Clown* como personaje ficticio y el otro como actor cómico. El *Clown* como personaje ficticio destaca por su simpatía y su propensión a lo gracioso; su carácter está compuesto de vicios como la glotonería, el hurto, la fanfarronería, la cobardía, la excentricidad, etc. Se vuelve motivo de risa, porque su comportamiento lo lleva a apartarse de las normas que la sociedad establece. En cuanto al *Clown* como actor notamos que su carácter es el de un juguetón y un rústico; es alguien que tiene usos y costumbres excéntricos; la indumentaria con que viste a su personaje y su forma de actuar son exageradas; el personaje *Clown* que construye un actor es para toda la vida; difícilmente, podría ser sustituido, debido a que está basado en su propio carácter.

A partir de lo expuesto, es posible reconocer algunos aspectos particulares y generales del *Clown*. Dentro de lo general podemos decir que denota un carácter vicioso, ya que se comporta excéntricamente; además, provoca risas y su actuación se basa en el lenguaje corporal. En lo particular, encontramos que el *Clown* pertenece al ámbito del circo; además de que su vestimenta y su maquillaje son estrafalarios. Vemos que estos rasgos particulares están relacionados con la idea popular que se tiene del *Clown*. Una primera conclusión nos acerca a que el término tiene alcances universales; esto quiere decir que, sin importar el lugar del mundo en el que uno se encuentre, la palabra *Clown* alude al actor o ejecutante que interpreta a un personaje semificticio, el cual denota rasgos de carácter viciosos relacionados con la forma de ser del actor que lo interpreta. En ade-

lante, cada vez que se utilice la palabra *Clown* en este libro se estará haciendo referencia a estas características. Ahora bien, si se llegara a emplear otra palabra como payaso o tonto o *zany* o *jester* o bufón en vez de *Clown*, no sería grave, debido a que, en esencia, significan lo mismo. Sin embargo, debemos tener conciencia de que su uso podría generar confusiones; para evitarlo, considero adecuado el empleo del término *Clown*.

Sobre el estudio del Clown

Cuando uno se lanza a la aventura de estudiar al *Clown*, se encuentra con un gran problema: la mayoría de los autores que han escrito sobre el tema, proponen lo que les gustaría que el *Clown* fuera y, para nada, se detienen a observar lo que realmente es. Esto salta a la vista, porque nunca se argumenta con hechos concretos la razón y el origen de sus teorías que, frecuentemente, suelen plantearse como si fueran los aspectos esenciales y definitivos. Por otra parte, en el medio del *Clown*, se tiene la creencia de que no es posible estudiarlo teóricamente. Esto no puede ser tomado como una verdad; por supuesto que es posible estudiarlo teóricamente y, para lograrlo, considero que lo más conveniente sería emplear los métodos de estudio con que se valora al arte dramático, pues sin duda, el arte del *Clown* es una manifestación teatral; sin embargo, a esta propuesta, se le opone una opinión, también muy difundida en el medio, que afirma que el arte del *Clown* es un género escénico totalmente distinto al teatro. Este prejuicio se basa en dos aspectos: el primero, tiene que ver con el tipo de espectáculo que implica el *Clown*: se considera que en nada se asemeja a una representación teatral "tradicional", debido a que sus espectáculos están conformados por más disciplinas que los de teatro y por el contacto directo que se establece con el público. El segundo aspecto se fundamenta en las diferencias que puede haber entre un actor conven-

cional y un *Clown*. Se supone que ambos realizan distintos entrenamientos; cada uno aborda de distinta manera su técnica de actuación y la creación de sus personajes. Por ejemplo, un actor trabaja con obras que poseen una estructura y una temática fija planteada por un dramaturgo. Un *Clown*, en cambio, trabaja con escenas que tienen la virtud de proporcionarle cierto rango de libertad para improvisar a partir de lo que suceda en el momento de la representación. Considerando todo esto, podría decirse que hasta cierto punto los espectáculos de *Clown* terminan por completarse cuando se presentan ante el público. El éxito de ellos depende de la habilidad para establecer contacto directo con el público y de su capacidad de juego que consiste en reaccionar, oportunamente, a los estímulos externos que ocurren en el momento de su actuación; eso es lo que llevaría a considerarlo como un arte práctico y no teórico. Si asumiéramos este argumento como verdadero, efectivamente, de nada serviría la teoría para comprender los mecanismos que lo hacen funcionar.

Algunos estudios sobre el *Clown*, suelen asociarlo con el teatro; esto resulta pertinente; sin embargo, desafortunadamente, no se ha ahondado en las cualidades dramáticas que posee, ni siquiera se explica por qué podría ser susceptible de considerarse un hecho teatral. Por ejemplo, siempre que se le aborda desde el estudio de los géneros de la comedia y la farsa, ocurre una confusión, pues no se hace una distinción entre un género y otro y mucho menos se explican sus mecanismos de concepción. Por otra parte, nadie, hasta el momento, ha considerado asociarlo con el género de la comedia de final feliz o de enredos. Esta omisión resulta sorprendente, porque en este género teatral destacan los personajes pícaros y el *Clown* lo es por excelencia.

Para estudiarlo con más precisión, tendremos que asumirlo como una manifestación teatral por el simple hecho que desarrolla acciones y conflictos que denotan un carácter. Luego entonces, será indispensable estudiar tanto sus características dramáticas como actorales. Mi experiencia

como *Clown* me ha llevado a observar que, para comprender la esencia de este noble arte, es necesario estudiarlo desde su ámbito dramatúrgico y actoral. Es la manera más eficaz de entender su naturaleza; sólo de este modo quedará libre de prejuicios. Así, podrán observarse los rasgos generales que se encuentran en todos los *Clowns* sin importar el espacio y el tiempo en que se encuentren. Aquí me enfocaré, exclusivamente, en los aspectos dramatúrgicos. Para estudiar el aspecto dramatúrgico del *Clown*, es necesario observar lo que hacen estos personajes en las rutinas o *sketches*; a partir de entonces, podremos apreciar sus aspectos dramatúrgicos, el espectáculo teatral, sus mecanismos tonales y el imaginario que inventan. Posteriormente, cuando todos estos aspectos hayan sido revisados, quedará la posibilidad de comprender el tipo de actuación que el personaje requiere.

Ahora bien, para lograr el estudio de la dramaturgia del *Clown*, será necesario emplear una teoría del drama que le sea adecuada. El método que vaya a utilizarse, deberá tener por objeto el estudio de las obras desde su concepción, es decir, que hará notar las intenciones y los motivos que un artista determinado persigue al momento de concebir su obra. La intención de emplear un método de esta naturaleza, es evitar la imposición de juicios ajenos al *Clown* o la realización de definiciones que tengan connotaciones históricas, filosóficas, antropológicas, culturales, etc.

Una propuesta metodológica para el análisis del *Clown*. La teoría dramática de Luisa Josefina Hernández

@

El análisis dramático implica un ejercicio crítico; valora al arte escénico tomando en cuenta el aspecto general e individual de las obras con la finalidad de comprenderlas en toda su dimensión. El presente capítulo tiene como eje central el estudio de los aspectos dramatúrgicos del *Clown*, por lo tanto tendrá que fundarse, necesariamente, en una teoría del drama que permita definir con claridad los elementos constitutivos de un *sketch* de *Clown* y la relación entre ellos. Con la finalidad de llevar a cabo este ejercicio, he seleccionado la teoría de géneros desarrollada por la maestra Luisa Josefina Hernández. Su teoría tuvo influencias de Rodolfo Usigli, Aristóteles, Eric Bentley y H. D. F. Kitto. Muchas de las ideas que cada uno postuló en torno al teatro, fueron ampliadas por ella. Sus alumnos y demás personas que la conocieron atestiguan que profundizó la reflexión teórica del drama y elaboró un sistema de géneros completo y original. Ella misma dice lo siguiente sobre

su teoría dramática que desarrolló a lo largo de su carrera como maestra:

> Tal como la estuve enseñando era un instrumento para analizar obras de teatro. Me resultó necesario rescatar ideas aristotélicas y de otros críticos. No me parece haber inventado nada nuevo, sino organizado una manera didáctica de leer el teatro. No se trata de un recetario, sino de la compilación de algunos términos para hablar inteligentemente de un texto dramático.[1]

Felipe Reyes Palacios comenta que su sistema de géneros dramáticos "se instala, pues, en el terreno de la poética aristotélica que entiende al drama como una *techné* [...] sistema que estimula la reflexión teórica, tal como lo hemos considerado; *techné* del oficio, mas no preceptiva".[2] Este es un aspecto fundamental, porque su teoría no hace clasificaciones rígidas, sino que describe elementos generales que se presentan en obras de un mismo tipo; a partir de esas observaciones, se establecen conclusiones. En este sentido, cada género dramático tiene una intención específica, depende de lo que un dramaturgo quiera expresar. Según sus propósitos, estructura de determinada forma los elementos literarios: trama, caracteres, tema y lenguaje. De acuerdo con el género o lo que se quiera expresar a través de una obra, el dramaturgo hace énfasis en lo anecdótico o profundiza en la temática. Este deseo de expresar algo surge de su concepción del mundo, es decir de la experiencia que ha tenido en la vida.

Otra gran aportación de Luisa Josefina Hernández es haber ampliado y matizado el sistema de clasificaciones por género, particularmente, ahondó en el estudio de la farsa:

> Género que replantea por entero llevando a sus últimas consecuencias las observaciones de Eric Bentley sobre la farsa

[1] Luis Eduardo Alcocer Guerrero, *Teatro gore: una aproximación al drama grand-guiñolesco a partir del análisis dramático de* Crime dans une maison de fous ou Les infernales *de André de Lorde y Alfred Binet.* [Tesis]. pp. 24, 25.
[2] Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín, "Prólogo", en Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, p. 10.

> cómica. Si éste se limita a ejemplificar su hipótesis con las películas de Charles Chaplin y con las farsas francesas de adulterio, la maestra Hernández incluye en la designación de farsas las impactantes obras de Samuel Beckett, que en su terminología vendrían a ser farsas trágicas.[3]

La propuesta teórica sobre la farsa se basa en el mecanismo de sustitución, en donde se sustituye una circunstancia por otra que expresa una verdad. El investigador Felipe Reyes Palacios afirma que esta propuesta teórica es absolutamente original en la historia de la teoría dramática; también nos dice que es enteramente original su postulado de que bajo el tratamiento fársico se encuentra siempre otro género subyacente, es por ello que a *Esperando a Godot* se le denomina farsa trágica. De todo esto nos ocuparemos ampliamente, cuando abordemos el tema de la farsa.

Mucho se ha hablado sobre la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández; lo cierto es que no existe un libro en el que estén contenidos todos sus fundamentos teóricos del drama, sólo están disponibles algunos textos teóricos de mayor o mediana extensión escritos por ella. Se sabe que la maestra Hernández se ha negado a escribir un libro en que esté contenida toda su teoría, porque no desea que haya razonamientos fijos y definitivos que se conviertan al cabo en un sistema inamovible. Ella misma lo expresó de este modo:

> Lo que yo quiero decir y que me tiene muy preocupada hasta cierto punto es: por qué las personas que están cerca de mí, como alumnos y ex alumnos y amigos, dicen que por qué yo no hago un libro de teoría. Y yo me hago la disimulada y no lo hago y no les digo por qué; pero ahora, para que vean, se los voy a decir a ustedes, por qué. […][4]
> Yo no quise escribir un libro de teoría y verán que fue por el método de dar clases. O sea, todo el mundo leyendo […] todo el mundo llegaba con una obra leída y empezábamos a

[3] *Ibid.,* p. 63.
[4] Luisa Josefina Hernández, "En la presentación de su libro: *Los Frutos de Luisa Josefina Hernández*", en Felipe Reyes Palacios, *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández,* p. 384.

> hablar sobre esa obra hasta que aquello que decían se podía escribir en el pizarrón con letras y palabras; esto es un tema, esto es esto, y así hacíamos, y cada vez más y llegaba un momento en que sabía, con gran claridad, que eran momentos de grandes emociones […] era el trabajo de todos y eso me trae a mí una idea muy clara al respecto. En primer lugar, no me puedo yo aprovechar del trabajo de todos; pero en segundo, eso me demuestra que la teoría va creciendo y la teoría es algo que con la discusión, con el enfrentamiento de dos posiciones, la teoría crece con la diferencia, con el tiempo y a mí no me hubiera gustado poner un punto final, ni que fuera bueno o que no lo sea; un punto final no. Yo quiero que para siempre la teoría viva así, luminosa, en la mente de quienes quieren pensar y eso es todo.[5]

La mayoría coincide en que su método ha demostrado su eficacia didáctica y cabe anotar aquí que fue configurándose a lo largo de cincuenta años y todavía en la actualidad da pautas para continuar su desarrollo. Fernando Martínez Monroy, uno de sus alumnos, ha sido quien se ha encargado de profundizar y complementar esta teoría. Martínez Monroy, heredó la clase de teorías dramáticas que impartía Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Felipe Reyes Palacios dice lo siguiente sobre la teoría de Martínez Monroy: "la aportación personal de Martínez Monroy en el campo de la teoría, amén de otras precisiones, ha venido consistiendo en relacionar cada uno de los géneros del sistema con el estilo que le es propio, deslindando en éste su condición permanente de sus apariciones históricas".[6] Además, Martínez Monroy, destaca por sus estudios precisos y puntuales sobre la comedia de carácter, la comedia de enredos y la tragedia de carácter. Muchas de las observaciones que él hace al respecto, serán de gran utilidad para comprender al *Clown* de manera teórica.

Considero que es conveniente emplear la teoría desarrollada por Luisa Josefina Hernández y ampliada por Fer-

[5] *Ibid.,* p. 387.
[6] F. Reyes Palacios*, op. cit.*, p. 14.

nando Martínez Monroy. La teoría dramática elaborada por ambos maestros analiza las obras con el propósito de explicarlas coherentemente de tal modo que, uno como lector o espectador, sea capaz de observar el funcionamiento de ellas desde los elementos que las propias obras tienen. Esta teoría tiene la virtud de adecuarse al objeto que pretende estudiar, no sucede al revés: en que el objeto debe amoldarse al método. "La obra nunca es un objeto para probar la eficacia o elegancia de un método".[7] La teoría propuesta por ambos maestros estudia las obras desde las obras mismas. De ese modo es posible valorar y apreciar no sólo su eficacia, sino también sus aspectos estéticos y las intenciones del autor. "El análisis y la interpretación [de una obra cualquiera] corresponde necesariamente a un acto creador y revelador que amplíe o facilite la relación lector-obra, ponga de manifiesto la estructura y técnicas de la obra y, finalmente, haga evidente la visión del mundo que la sustenta, sin destruir el cristal de la vivencia estética".[8] Si estudiáramos al *Clown* desde el punto de vista de otras teorías como la filosófica, la histórica, la sociológica, la psicológica, etc., desvirtuaríamos el conocimiento de su esencia. Martínez Monroy sostiene que, en el caso de que se llevara a cabo un análisis desde perspectivas ajenas al drama, sólo serviría como complemento.

En suma, el método propuesto por Hernández y Martínez Monroy establece las normas necesarias para que los diversos elementos de análisis tengan su justa y adecuada proporción para no deformar o desvirtuar el significado de cualquier obra teatral.

> Un análisis dramático no tiene solamente la finalidad de hacer evidente la estructura interna del drama, los elementos que emplea para provocar tensión y distensión, los matices o direcciones de la acción, la funcionalidad dramática. La descripción e interpretación de la obra es imprescindible para comprender ideológicamente hablando la obra

[7] Juan Villegas, *La interpretación de la obra dramática,* Editorial universitaria, p. 12.
[8] *Ibid.,* p. 11.

analizada. Así se puede conocer la visión del mundo que subyace en el drama.[9]

Analizaré dramáticamente al *Clown* con la intención de conocer su concepción del mundo, sus formas, sus estructuras, sus significados y la técnica dramática que emplea para generar efectos emotivos en el espectador. De esa manera será posible valorarlo con mayor precisión para distinguir el momento en que ocurre el fenómeno del *Clown* y si está bien hecho o no. Para analizarlo será útil y necesario conocer algunos mecanismos generales que operan dentro de la estructura del drama: el estilo y el género. Al tomar conciencia del funcionamiento de estos mecanismos, se nos revelará la manera en que los *Clowns* aprehenden la realidad y cómo la visión que de ella tienen, repercute en el universo que inventan.

La concepción del mundo

La experiencia de verdad en el teatro, se logra, cuando hay una armonía entre la forma y el contenido de una obra. Ahora bien, ¿cómo sería posible lograr esta experiencia? ¿Cuándo se contempla la verdad y cuándo no? ¿Acaso nuestra manera de contemplar al mundo interfiere en la experiencia de verdad? ¿Tomamos por falso lo verdadero y lo verdadero por falso? Según el filósofo Descartes, el pensamiento humano tiene dos maneras de discernir: una es por medio del pensamiento claro y confuso y la otra es por medio del pensamiento claro y distinto. Ambos niveles de pensamiento son métodos de estudio con los que puede abordarse una obra. El pensamiento claro y confuso aborda lo que no está dentro del orden de la realidad; todo aquello que es inventado por medio de ideas, preceptos, conjeturas; es decir, todos los pensamientos que se instalan en el nivel del prejuicio, por ejemplo, las ideas y prejuicios en torno al

[9] *Ibid.,* p. 66.

Clown. En cambio, el pensamiento claro y distinto, distingue las semejanzas y diferencias que tienen las cosas; busca adentrarse en sus aspectos esenciales con la intención de conocerlos más a fondo. Eso es justo lo que se busca, tratar de encontrar los aspectos esenciales del *Clown*, por lo tanto es necesario observarlo tal como es para conocer su significado.

Esta manera de observar, nos obliga a realizar el ejercicio de la compasión, que no es otra cosa más que la comprensión y el conocimiento profundo del objeto que se contempla. La compasión nos coloca en el lugar del objeto que queremos conocer y nos lleva a entender las razones que le dieron origen y la manera en que fue elaborado. Por tal motivo, será indispensable dejar de lado los juicios basados en la escala de lo bueno y lo malo, los criterios formulados en el gusto personal y la imposición de ideas ajenas a su naturaleza. De este modo quedará libre el camino para llegar a conocer la concepción del mundo que le da vida al fenómeno del *Clown*. "Ordinariamente, la obra de arte está creada por el libre movimiento de la vida interior que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa cuyos elementos tienen correspondencia todos entre ellos y con la idea-madre que los coordina".[10] Esta "idea madre" a la que se refiere Pirandello es originada por la concepción del mundo.

Martínez Monroy, afirma que la concepción del mundo es un mecanismo de síntesis y estructuración de la realidad que conforma la experiencia de mundo de una persona. La concepción del mundo no es un acervo de conocimientos, sino una actitud ante la realidad proveniente de la experiencia que se tiene de ella. No hay que perder de vista que las creaciones de un artista escénico tienen origen en la realidad. Martínez Monroy, sostiene que la realidad es todo cuanto existe en el universo, lo cercano y lo lejano, lo visible y lo invisible, lo conocido y no conocido. Por lo tanto, es inabarcable, inconcebible e inconmensurable. Dada la

[10] Luigi Pirandello, *Obras escogidas,* pp. 1056, 1057.

proporción diminuta del hombre frente a la inmensidad del universo, jamás tendrá la posibilidad de comprender la realidad en toda su dimensión; ésta se sujetará siempre a su percepción. Ante la imposibilidad de abarcarla toda, un artista escénico, al momento de estructurar sus creaciones, sólo elige los aspectos de la realidad que más llaman su atención. "El hombre [...] sólo ve del mundo que le circunda lo que le interesa; desde su niñez y sin sospecharlo siquiera, hace una elección de elementos, más tarde, bajo la acción del sentimiento, se agitarán para mezclarse de las maneras más variadas".[11]

Las acciones que un artista plasma dentro de una obra adquieren valor y significado cuando están emparentadas con experiencias de la vida real. Cuando esto ocurre, el artista ha sido capaz de percibir ciertos elementos en conflicto, asocia unos actos con otros, lo cual demuestra su postura ante un hecho. Puede hacer reír o llorar; esto depende de la valoración que hace de los aspectos de la realidad a nivel emotivo e intelectual. A nosotros debe importarnos el punto en el que el artista hace énfasis y la actitud que manifiesta ante él. Para ello, habría que preguntarnos: ¿por qué elige un tema determinado? ¿Por qué adopta una postura específica? ¿Cuáles son los recursos que emplea para plasmarla y por qué? Si asociamos el material planteado con la realidad, encontraremos las respuestas a estas interrogantes. De esa manera será posible descubrir lo que el artista seleccionó de la realidad y las razones que tenía para hacerlo. En este sentido, el análisis dramático, funge como una guía para conocer la concepción del mundo de un autor. "Todas las obras, en mayor o menor medida, exhiben el artificio de su construcción. Cualquier tipo de construcción mediante su forma permite reconstruir la voluntad y las razones, así como el acto mental que le dio origen".[12]

[11] *Ibid.,* p. 933.
[12] Fernando Martínez Monroy, "Los elementos estructurales del drama: de la realidad al estilo. Apuntes para una teoría del drama", en *Coatepec*, Año 6, No. 6, otoño-invierno, 1997, p. 151.

Estilo

De la concepción del mundo surge el deseo o la necesidad de expresar algo. La creación artística suele ocurrir en dos niveles: uno consciente y el otro inconsciente. A veces, el autor tiene claridad en cuanto a lo que desea obtener con su obra, otras veces no. Sin embargo, siempre selecciona y emplea recursos y herramientas que sean adecuadas para su fin. A esta selección se le llama técnica y obedece a un objetivo muy concreto: el autor se pregunta: ¿qué es lo que quiero y cómo lo hago? La técnica permite estructurar el contenido de una obra; materializa los detalles que han de tomarse en cuenta para conjuntar todos los elementos que configuren una unidad dramática. A esta parte del proceso creativo, Martínez Monroy, lo denomina estilo.

El estilo, según Martínez Monroy, es la selección [se escoge una temática determinada y material derivado de la realidad que aparecerá dentro de la obra], síntesis [el significado que se da por la unión, condensación y compendio de las partes de la obra] y estructuración [la organización que tienen todos los elementos dentro de la obra y su relación con ellos] que transforman las ideas en un objeto concreto y real: la obra. El estilo se compone de dos elementos: concepción del mundo y técnica. La concepción del mundo es la opinión e intención del autor; la técnica es la aplicación y la forma en que es expresada la concepción del mundo. En otras palabras, el estilo, es la concepción del mundo plasmada en una forma específica por medio de algunas herramientas y recursos. Martínez Monroy, agrega que, el estilo indica la relación que la obra tiene con la realidad.

Si se considera que el drama es imitación de acciones humanas, en consecuencia, el elemento capital para definir los estilos en el drama, será la acción misma. En un análisis dramático, será de vital importancia observar la forma en que los personajes ejecutan sus acciones, sus características y las implicaciones que tiene su realización. Recordemos que la acción es la parte medular de cualquier hecho

dramático. Si las acciones están planteadas verosímilmente, la verdad contenida en ellas, será contundente. La acción, en pocas palabras, es un movimiento físico, emotivo e intelectual que denota carácter. Este movimiento genera juicios de valoración en dos niveles: emotivo [tono] e intelectual [tema]. Dentro de una obra de teatro, siempre veremos que un personaje hace hasta lo imposible para resolver el conflicto. Las acciones y los hechos plasmados dentro de una obra tienen un propósito muy específico y son seleccionados de acuerdo a la temática que se plantea. Todo esto, en conjunto, le dará un sentido complejo a la obra.

> Dentro de la obra teatral se aglutinan una serie de rasgos seleccionados que se hallan unos contenidos en los otros en tensión mediante una organización concreta. El primer objetivo a plantearse es, precisamente, la definición de la unidad aglutinante, criterio estructural o concepción de que partió el autor y cuya exposición es la propia obra en toda su complejidad.[13]

A este aglutinamiento de los aspectos de una obra, Martínez Monroy lo llama unidad de acción. Ésta equilibra todos los elementos puestos en juego y se vuelve un punto de referencia para que el espectador pueda captar y comprender lo que el autor quiere revelar. El punto de partida para la creación de un autor y el estudioso del drama, es, sin duda, la acción.

Martínez Monroy, sugiere que, estilísticamente hablando, existen tres formas para apreciar una obra: la dimensión de lo general o universal; la dimensión de lo personal e individual y la dimensión de lo particular o histórico; estas tres dimensiones siempre están contenidas dentro de las obras y denotan los diversos sistemas que se manifiestan dentro de ellas. Al analizar una obra dramática, es necesario saber discernir entre estos tres aspectos, ya que de lo contrario, habrá confusiones y no podrán observarse con precisión los elementos de la obra puestos en juego.

[13] *Idem.*

Estilo personal o individual

En este nivel se contemplan los rasgos individuales y peculiares de una obra. Si el presente estudio estuviera orientado hacia esta perspectiva, podrían estudiarse con detalle las particularidades de un personaje *Clown* determinado. Se analizaría, exclusivamente, el tipo de *sketches* que realiza, su indumentaria, su carácter, etc. A partir de ahí, podría deducirse la visión particular de ese personaje.

Estilo particular o histórico

Alude a lo que se conoce como corriente histórica, es decir, el modo en que son empleados los recursos del drama a partir de un grupo de corrientes artísticas de determinada época y cultura. En otras palabras, se refiere a todo aquello que se pone de moda. Un análisis realizado desde la perspectiva particular o histórica observaría con detalle los elementos que conforman a una obra tomando en cuenta sus aspectos temporales, geográficos y culturales, por ejemplo: el tipo de diálogos, los personajes, las modas, etc. Un análisis desde este nivel nos llevaría a estudiar, por ejemplo, el tipo de *Clowns* que ha habido a lo largo de la historia: *jester, zany*, bufón, augusto, carablanca, etc. A partir de ahí podríamos observar el tipo de números que se presentaban, según la época y las modas.

Estilo general o universal

Este nivel de apreciación nos permite contemplar los aspectos esenciales del objeto que ha de estudiarse, los cuales denotan la concepción del mundo con que fue estructurado y la manera en que los artistas hacen referencia y utilizan

los aspectos de la realidad. De este modo pueden contemplarse los elementos, tópicos y estructuras en los que hacen mayor énfasis. Al estudiar una obra desde la perspectiva del estilo general o universal es posible apreciar los elementos constituyentes de una obra como parte de un todo: el tipo de personaje, los tópicos y el sistema tono-efecto. Cabe aclarar que estos elementos se distinguen por su carácter fijo, es decir que están presentes en todas las obras, son permanentes. Por medio de ellos, es posible apreciar los aspectos esenciales y los significados de una obra más allá de los aspectos temporales y geográficos. De esta dimensión de lo general o universal se desprenden tres estilos: realismo, idealismo y grotesco.

Al analizar las acciones que realizan los *Clowns* en sus escenas, podremos reconocer los aspectos esenciales que todos comparten sin importar las distancias temporales y espaciales. No importa que las escenas pertenezcan a la época medieval o a la época actual; si se representan en un circo o en un teatro o en la calle, encontraremos que, pese a estas diferencias, comparten rasgos similares.

Los estilos generales o universales

Martínez Monroy, asevera que, partir de la lectura de múltiples obras dramáticas, es posible deducir que existen tres estilos generales o universales: realismo, idealismo y grotesco. La lógica de esta clasificación radica en la actitud que un autor tiene ante la realidad y el material que se forma de ella. El reconocimiento de cada uno sirve como punto de partida para comprender el estilo particular y específico de una obra. Estos tres estilos implican tres formas de ver la vida. Para identificar cada uno de ellos, es necesario tomar en cuenta la actitud y el punto en que el autor hace énfasis. Para ello es imprescindible observar el funcionamiento de la acción, el conflicto, el tono y el tema dentro de una obra determinada. Notaremos que algunas tienen

similitudes tonales y temáticas por el tipo de conflictos que plantean y la manera en que los elementos dramáticos se organizan dentro de ellas.

Estilo realista

Este estilo está comprendido en el orden de lo probable, es decir, el artista maneja una relación de equivalencia con la realidad. Las acciones, dentro de este estilo, se desarrollan mediante un mecanismo de causa-efecto, en que los personajes actúan y reciben las consecuencias de sus acciones. El estilo realista busca dar una explicación a las acciones que ejecutan los personajes. Uno como lector o espectador se pregunta: ¿por qué suceden las cosas? Dentro de este estilo el carácter de los personajes predomina sobre otros elementos dramáticos, ya que, por medio de éste, es posible reflexionar sobre la responsabilidad de las acciones del individuo; esto implica la construcción de retratos psicológicos complejos.

Estilo idealista

En el idealismo ocurre lo contrario al realismo, el artista observa los aspectos particulares que hacen de un suceso un caso peculiar y único. No hay generalidades como en el realismo, por lo tanto, la relación que se establece entre el autor y la realidad es de apariencia. La intención de las creaciones idealistas consiste en resaltar una idea y no los aspectos de la realidad. Las obras de estilo idealista hacen énfasis en la estructura anecdótica. Es por eso que en este tipo de obras, los autores buscan justificar verosímilmente un mundo que no existe dentro del orden de la realidad. Las acciones, dentro del estilo idealista, se desarrollan mediante un mecanismo de casualidad. La acción ocurre

por intervención de elementos ajenos al carácter como el destino, factores biológicos, sociales, etc. Se muestra un mundo probable del cual desconocemos las causas que le dan movimiento. Este estilo habla de determinismo, no de responsabilidad.

Estilo grotesco

El estilo grotesco implica una sustitución de la realidad. El idealista parte de la realidad, pero le hace modificaciones; en cambio, en el grotesco se sustituye a la realidad por medio de imágenes y símbolos. En este tipo de obras importan más los significados que las acciones y los personajes. El estilo grotesco funciona de manera parecida al mecanismo con el que se construyen los chistes.

El género como elemento organizador del drama

Fernando Martínez Monroy agrega que a partir de los tres estilos generales o universales, es posible distinguir estructuras determinadas y, por la manera en que conciben la realidad, se les denomina género. El género es la parte más específica de una obra; manifiesta una estructura, un efecto emotivo determinado y la concepción del mundo de un autor. Los dos elementos que configuran a un género son: El tema, que es el contenido intelectual de una obra. El tono, es decir, el tipo de estímulos que el artista emplea para elaborar efectos emotivos en el espectador. Cuando la obra mantiene un equilibrio entre la forma y el contenido, se vuelve emocionante y clara; decimos entonces que la obra resulta eficaz. La eficacia de una obra se apoya en la fuerza emotiva e intelectual directamente relacionada con la naturaleza tanto del dramaturgo como del especta-

dor. Cada género dramático denota sus elementos particulares: la temática, cierto tipo de anécdota, el tono, los tipos de personajes, convenciones escénicas y el tipo de relación que establece con el espectador. Estos elementos también son producto de una visión determinada de la realidad. Es importante tomar en cuenta que el género dramático no funciona como modelo de creación, debido a que éste surge como método de análisis y no de creación.

La clasificación de los géneros

El afán por realizar una clasificación de géneros, obedece a la necesidad de comprender el significado de las obras independientemente de sus aspectos históricos y culturales. "La clasificación de las obras por géneros no es una labor ociosa. Su objetivo es contribuir a una mejor comprensión de la obra estudiada".[14] Las clasificaciones, dentro de la teoría de Hernández y Martínez Monroy, se elaboran con base en los diversos significados que puede tener una obra, sus medios de expresión [estilo] y el modelo general de esa visión [género]. En cuanto se observan las características de una obra: tono, estructura general, personajes, etc., es posible determinar su género. Conviene aclarar que estas clasificaciones genéricas, teóricamente hablando, se relacionan con los rasgos generales de las obras y no con sus aspectos históricos, culturales o sociales. La clasificación de los géneros dramáticos se basa en una visión generalizada del mundo que se desprende de los estilos. Los géneros quedan clasificados de esta manera: las obras dentro del estilo realista son: tragedia, comedia de carácter y pieza. En el estilo idealista se encuentran las obras: melodrama, tragicomedia, comedia de final feliz y obra didáctica. Finalmente dentro del estilo grotesco entra la farsa. Esta clasi-

[14] Luis Eduardo Alcocer Guerrero, *Teatro gore: una aproximación al drama granguiñolesco a partir del análisis dramático de* Crime dans une maison de fous ou Les infernales *de André de Lorde y Alfred Binet.* [Tesis]. pp. 18.

ficación debe entenderse como herramienta de análisis que surge a partir de la forma y contenido de las obras.

Conclusión

La metodología propuesta para realizar el análisis de las escenas y los números de naturaleza *Clown*, se enfoca, sobre todo, en el estudio de la relación entre estos cuatro elementos: el estilo, la concepción del mundo, el sistema tono-efecto y el carácter de los personajes que puede conocerse por la trayectoria de sus acciones. Al conocer los géneros dramáticos y los estilos en que se desenvuelven los *Clowns*, obtendremos información general sobre sus mecanismos de creación, los cuales servirán como punto de partida para analizar cualquier tipo de escena *Clown*.

LAS FORMAS DRAMÁTICAS DEL *CLOWN*



Lo teatral en el Clown

Las obras de arte, por lo general, buscan revelarle al espectador la verdad sobre un hecho. El teatro, particularmente, lo hace en torno al hombre y su condición. Aristóteles en *La poética* sostiene que los artistas buscan reproducir hombres en acción; luego entonces, la tragedia y la comedia son artes que se distinguen de otras porque su propósito consiste en reproducir, por imitación, el comportamiento de los hombres. "Y por este motivo se llama a tales obras dramas, porque en ellas se imita a hombres en acción".[1] Un creador teatral [incluido el *Clown*] por lo general, siempre busca mostrar las acciones de los hombres, lo que consiguen por medio de ellas, sus propósitos y sus conflictos.

Hemos visto que la esencia del drama es la acción. Sin eso no puede haber un suceso teatral. Recordemos que la

[1] Aristóteles, *Poética,* p. 4.

acción es un movimiento que genera atención y reacción en tres niveles: físico, emotivo e intelectual. Este movimiento depende, en gran medida, de las intenciones que persigue aquel que lo ejecuta. La acción denota carácter; por medio de ella, es posible conocer a los personajes. Podría decirse, en otras palabras que, la acción es la descripción dinámica del carácter. En el teatro no es importante lo que los personajes dicen o piensan, sino lo que hacen y la manera en que lo llevan a cabo. Todo lo que se hace en el teatro se muestra, no se narra.

Cuando el espectador contempla el desarrollo de las acciones de los personajes, formula una serie de juicios o valoraciones en torno a la acción. Esta valoración ocurre en dos niveles: la primera está asociada con lo irracional o emotivo y la segunda con lo racional e intelectual. Al juicio irracional o emotivo se le denomina tono; Fernando Martínez Monroy sostiene que el tono es un mecanismo de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad que el autor hace para lograr un efecto emotivo en el espectador. La valoración racional e intelectual está relacionada con el tema que es la síntesis del contenido intelectual de una obra, es decir, la idea que un autor quiere expresar. Tono y tema están íntimamente ligados, nunca se manifiestan por separado. Si el tono funciona, se comprende el tema. Para que este binomio funcione, es necesario que la acción dramática se desarrolle mediante una estructura dialéctica, es decir, que una acción cualquiera debe ser capaz de generar otra sucesivamente. La acción, siempre obedece a la realización de una necesidad que se pone en movimiento; por eso la acción resulta un hecho dialéctico, existe en la medida en que se construye o se va haciendo y tiende siempre hacia un término. "Cada situación es consecuencia necesaria de la anterior y, a la vez, antecedente necesario de la siguiente".[2]

Un *Clown* siempre quiere algo, tiene una meta, un propósito y hace cualquier cosa para conseguirlo. Sin embargo,

[2] Juan Villegas, *La interpretación de la obra dramática,* p. 73.

sobre la marcha, se topa con algo que le impide llevar a cabo sus intenciones, es decir, un obstáculo. Esta confrontación entre el deseo del personaje *Clown* y el obstáculo genera el conflicto dramático, que no es otra cosa más que el problema planteado dentro de un *sketch* o escena. "La acción dramática —en cuanto eje organizador del mundo del drama— es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones".[3] En cualquier *sketch* de *Clown* siempre veremos a los personajes luchar por resolver sus conflictos. Juan Villegas afirma que el conflicto es: "una fuerza de voluntad que aspira a su realización y el surgimiento de una fuerza antagonista que, por supuesto, de un modo o de otro se opone a la energía generadora de la primera".[4] En otras palabras, el conflicto son las fuerzas que están en pugna y buscan una resolución. El conflicto es la médula espinal de cualquier obra dramática. Bernard Shaw decía que no hay drama sin conflicto. Es posible afirmar categóricamente que la esencia del drama está en el conflicto. Juan Villegas, acertadamente, agrega algo más sobre el conflicto:

> El conflicto queda del todo configurado una vez que el lector-espectador tiene conciencia de cuáles son las fuerzas en pugna y los objetivos que cada una persigue. La presentación, por supuesto, varía en intensidad y extensión de acuerdo con las características y la clase de obra de que se trata. La fórmula más tradicional consiste en una sucesión de fases y sub fases que proporcionan progresivamente los integrantes del conflicto.[5]

Al estudiar un buen número de obras teatrales con material cómico y *sketches* de *Clown*, se observa que en ellos se representan acciones humanas en conflicto y que, dependiendo de la manera en que sean abordadas, produci-

[3] *Ibid.*, p. 36.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.*, pp. 46, 47.

rán un determinado efecto emotivo en los espectadores; luego entonces el *Clown* es una manifestación completamente teatral. Todos los *Clowns* están implicados en un espectáculo viviente que, para influir en los espectadores, requiere de una dramaturgia, una dirección y una técnica de actuación muy precisa. En un desfile militar, en un partido de futbol, en un acto de malabares o en una rutina de acrobacia no hay representación de nada, sólo se ofrece un espectáculo de habilidades y las cosas suceden realmente. En cambio, los actores de teatro y los *Clowns* ofrecen hechos ficticios en los que se representan conflictos humanos.[6] Lo que un *Clown* expone, mediante sus escenas, es el desarrollo de un alma; una trama viviente de sentimientos y acontecimientos. Una escena *Clown*, al igual que una obra de teatro, es la representación de una acción realizada por actores que pone en conflicto a dos o más personajes; su evolución se da a partir de su propia lógica.

Ahora es necesario plantear la siguiente cuestión: en tanto que el *Clown* es un hecho teatral, debe manifestar algún género dramático. Si así fuera, ¿cuál sería? A priori, podría decirse que muchos *sketches* de *Clown* se desenvuelven dentro de los géneros de la comedia y la farsa. Para comprobar esta aseveración, será necesario revisar algunos antecedentes históricos para conocer la visión que ha llevado a los *Clowns* a concebir *sketches* de género cómico y fársico.

Breves antecedentes históricos del Clown

Jesús Díaz, en un artículo escrito por él, a propósito del *Clown*, decía que "suele creerse que el ámbito originario y casi único del *Clown* es el circo".[7] Esta apreciación resulta

[6] "…la ficción es una construcción verosímil del sentido de la realidad con que el autor pretende estimular al espectador, para que éste experimente lo mismo que él sintió…". Martínez Monroy, Fernando, clases del seminario "El drama griego", 20 de marzo de 2013, grabación personal.
[7] Jesús Díaz, *Cada Clown un carácter,* en *Revista Generación*, año XVI, no. 60, p. 58.

certera, pues la idea de que el origen del *Clown* ocurrió dentro del ámbito del circo es ampliamente aceptada; sin embargo, habría que tomarla con mucha cautela. El mismo Díaz, en ese mismo artículo, afirma que “pretender reducir este noble arte [el *Clown*] a sólo su fase circense es un pecado de ignorancia, cuando no de soberbia”.[8] El *Clown* desde luego no se originó en el circo, la prueba de ello está en su amplio bagaje histórico. No se sabe con exactitud en qué momento surgieron manifestaciones de este tipo; sin embargo, varios estudiosos tienen diversas hipótesis al respecto. Darío Fo, afirma que el *Clown* existía desde épocas muy antiguas; según él, las farsas atelanas, las farsas antiguas, los textos de los juglares y el surgimiento de la *commedia dell'arte* dan testimonio del origen remoto del *Clown*. Por su parte, Tonatiuh Morales, sostiene que la historia del *Clown* inició en Europa a principios de la Edad Media, hacia el siglo V d.C. En el libro *El maravilloso mundo del circo* se cuenta que el payaso nació en las representaciones de Pantomima que empezaban a conocerse en lo que ahora es el territorio de Italia hacia la Edad Media. También existe la teoría de que el *Clown* se originó en épocas muy remotas al origen de la cultura occidental europea, tanto que no se tiene una memoria que lo atestigüe. En este sentido, Jesús Díaz, afirma que “distintos tipos de humor existían aún antes en los ritos y fiestas, cuando ni siquiera había aparecido un arte de comedia como oficio en culturas de todo el mundo”.[9] John Towsen, asegura que hacia el año 2000 a.C. en el antiguo imperio chino y egipcio, existían manifestaciones similares al *Clown*. En aquel entonces existían unos personajes que ejercían roles similares a los de los bufones que se dedicaban a divertir en las cortes. Sin embargo, Towsen tiene la teoría de que, desde épocas primitivas existían personajes de tipo *Clown*. Él pone como ejemplo a los

[8] *Idem.*
[9] *Idem.*

chamanes de algunas tribus nativas norteamericanas como los Navajo y los Siux.[10]

Si se observa con cuidado la historia del teatro universal, notaremos que los personajes y la dramaturgia de naturaleza *Clown* han estado muy cerca de los grandes movimientos teatrales. Por lo general comienzan manifestándose mediante obras improvisadas que, posteriormente, adquieren formas dramáticas complejas y elaboradas. Da la impresión de que estas improvisaciones son el nutrimento que se requiere para dar forma y vida a los movimientos teatrales significativos. Las farsas surgidas en la antigua Grecia, paulatinamente, se fueron transformando en lo que se conoce como dramas satíricos y el teatro de Aristófanes. Posteriormente, las farsas atelanas creadas en la antigua Roma, de estilo similar a las griegas, fueron importantes en la conformación del teatro de Plauto y Terencio. Los juglares, bufones, saltimbanquis y una enorme cantidad de cómicos que deambularon por toda Europa durante la Edad Media, le dieron cuerpo a la *commedia dell'arte*, cuyos orígenes, también se remontan a las formas teatrales improvisadas de la antigua Grecia y Roma. Por su parte, la *commedia dell'arte* insufló vida al teatro isabelino, al teatro del Siglo de Oro español y al teatro neoclásico francés. Algunos dramaturgos más representativos de estos periodos fueron Shakespeare, Ben Johnson, Lope de Rueda, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón y Molière. A su vez, todos estos movimientos teatrales repercutieron en el origen del circo, la pantomima inglesa y el *vaudeville* de finales del siglo XIX. Este tipo de espectáculos, unos años más tarde, fueron pilares en la creación del cabaret, el teatro didáctico de Bertolt Brecht y el cine cómico, desarrollado a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Finalmente, el influjo del *Clown* de circo, de *vaudeville*

[10] El chamán, dentro de la escala social y religiosa a la que pertenece, ocupa un lugar sumamente privilegiado; se le considera poseedor de poderes mágicos para curar enfermedades del cuerpo y del alma. El chamán con características parecidas al *Clown*, llevaba a cabo ceremonias en las que las bromas, las risas y las situaciones cómicas tenían como propósito curar algún malestar dentro de su colectividad.

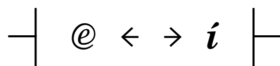
y del cine cómico, vino a recaer en el movimiento del Teatro del absurdo, cuyos autores más destacados fueron Samuel Beckett y Eugène Ionesco. Conviene hacer notar que, a su vez, las épocas teatrales más luminosas, tuvieron una gran influencia dentro de las manifestaciones de *Clown* más importantes. Por ejemplo, los personajes y las situaciones cómicas que se suscitaron en el teatro Isabelino, en el teatro del Siglo de Oro español, la *commedia dell'arte* y el teatro neoclásico francés, propiciaron el surgimiento del *Clown* de circo.

Este brevísimo panorama histórico nos da una idea clara de que el surgimiento del *Clown* no ocurrió únicamente dentro del ámbito del circo. Sin embargo, a partir de lo que se ha visto, podemos afirmar, con toda seguridad, que lo que se conoce como *Clown* en la actualidad tuvo su origen en el circo. Por tal motivo, se vuelve necesario estudiar la manera en que se conformó este recinto, surgido a finales del siglo XVIII. Dos factores fueron determinantes para su creación, uno de ellos es la *commedia dell'arte* y la presencia del actor anglo-italiano Joseph Grimaldi. Posteriormente, el circo acogió a toda clase de personajes cómicos y, conforme fue desarrollándose, configuró un universo propio. Con el paso de los años, el *Clown* se convirtió en la figura más emblemática del circo; fue ahí donde desarrolló conflictos dramáticos dentro de un estilo muy particular, pues encontró una manera especial de entablar contacto con el público y logró sintetizar una enorme cantidad de estructuras cómicas derivadas de la historia del teatro universal.

Los antecedentes históricos de lo que actualmente se conoce como Clown

Commedia dell'arte

La *commedia dell'arte* significa comedia de actores profesionales que en su mayoría, eran itinerantes. Tres aspectos fundamentales caracterizan a este tipo de teatro:



uno, la improvisación de acción y de palabra basada en un argumento. Dos, el uso de máscaras. Tres, una galería de personajes con características bien definidas. En las obras de *commedia dell'arte* permeaba un tono festivo y alegre que se aderezaba con la conjunción de diversas disciplinas como la música, la danza, la acrobacia y la magia. Existe una creencia generalizada que afirma que el propósito de estas obras consistía en satirizar los defectos de la sociedad de la época del renacimiento; con ello se conseguía criticar toda clase de vicios sociales.

Al libreto o guion con que se regían estas obras, se le conocía como *canovaccio*; era una especie de escaleta en la que se plasmaba lo básico de la acción dramática de una obra; los actores se encargaban de desarrollarla mediante el juego de la improvisación. La estructura de este *canovaccio* se componía de tres actos: "en el primer acto se definen las relaciones y el conflicto, en el segundo se desarrolla el enredo y en el tercero se concluye casi siempre con la aceptación de una unión de enamorados muy a pesar del marido engañado, el amante celoso o el padre de la joven".[11] Dramáticamente hablando, la *commedia dell'arte*, por lo general, hacía especial énfasis en las situaciones de enredo, sobre todo las que ocurrían a partir de un lío amoroso; para resolverlo, los criados tramaban toda clase de engaños que, en vez, de resolver los problemas de manera directa, generaban más caos y confusión entre todos los personajes. Y sin embargo, en el momento más crítico del caos, siempre ocurría algo inesperado que permitía encontrar una resolución feliz al conflicto. Al final, todas las partes involucradas quedaban en orden.

La *commedia dell'arte* tuvo, aproximadamente, 200 años de esplendor. Hacia finales del siglo XVIII, las representaciones de la *commedia dell'arte,* paulatinamente, fueron transformándose en otro tipo de manifestaciones teatrales, por ejemplo, la más destacada de todas ellas fue la pantomima inglesa.

[11] Nicoll Allardyce, *El mundo de Arlequín,* p. 136.

Pantomima inglesa

La pantomima inglesa, en esencia, es muy parecida a la *commedia dell'arte*; era un tipo de espectáculo teatral de índole popular, carente de palabras, es decir que se representaba por medio de acciones físicas, acompañadas de música y danza. El hecho de que toda la acción dramática se basara sólo en acciones físicas, tiene una razón de orden jurídico. Por aquel entonces, los teatros más importantes de Inglaterra monopolizaron sus creaciones, la ley les permitía llevar a escena obras dialogadas y del repertorio clásico. En cambio, a los teatros de menor prestigio se les imponía representar cualquier tipo de obra que no fuera clásica y que no tuviera diálogos verbalizados. Por las descripciones que existen de las representaciones de las pantomimas, queda claro que esas obras de menor valía estaban basadas en las estructuras de la *commedia dell'arte*; inclusive, algunos personajes como Arlequín, Colombina y Pantalone seguían apareciendo. A este conjunto de personajes se agregó uno más, el *Clown*. Es importante hacer notar que este personaje, a la postre, tuvo mucho que ver con el *Clown* de circo.

Las pantomimas, por lo general, trataban sobre las maquinaciones de Arlequín y Colombina para consumar su amor. Pantalone, padre de Colombina, se oponía rotundamente a esta unión. Para tratar de disolverla, se servía de las tretas y astucias de su sirviente, el *Clown*. Este sirviente para nada era leal con su amo y, de manera parecida al Arlequín de la *commedia dell'arte* tradicional, siempre andaba armando líos y enredos. Y sin embargo, al final de las obras, Arlequín y Colombina con gran regocijo y felicidad lograban consumar su amor. Resulta interesante notar que la diferencia más representativa entre la *commedia dell'arte* y la pantomima inglesa se encuentra en los roles de los personajes, a pesar de que sus estructuras dramáticas son, en esencia, iguales. En la pantomima inglesa, Arlequín, Colombina y Pantalone, jugaban otros papeles, otras eran sus acciones y por consecuencia, otro era su ca-

rácter. En la *commedia dell'arte* Arlequín y Colombina eran sirvientes; ahora en las pantomimas inglesas, eran los jóvenes enamorados [*inammoratti*].[12] ¿Cómo aconteció que Arlequín se convirtiera en un enamorado? El Arlequín de la *commedia dell'arte*, originalmente, era un personaje pobre, indigente; sin embargo, era muy travieso y de aspecto demoniaco; las facciones de su máscara eran demasiado toscas, lo cual le confería un carácter grotesco; su vestimenta, en un principio, estaba hecha a base de remiendos, por lo que este personaje, literalmente, andaba en andrajos. Hacia la mitad del siglo XVII, los remiendos se convirtieron en triángulos y rombos de colores distribuidos regularmente por todo su traje; en ese tiempo su máscara adquirió rasgos más finos. Ya para el siglo XVIII la figura de Arlequín se estilizó; entonces, se volvió más pulcro y refinado; había dejado de ser pobre y su comportamiento ya no era demoniaco y extravagante. Fue alrededor del año 1800, en Inglaterra, cuando Arlequín sufrió un cambio drástico. Por principio de cuentas, dejó de usar su típico traje de rombos y ahora su carácter se concentraba en consumar su amor hacia Colombina. En las *Memorias de Joseph Grimaldi*, redactadas por el célebre escritor Charles Dickens, se cuenta que por aquel entonces se representó en el teatro Drury Lane una pantomima de nombre *Harlequin amulet or the magic of mona*; en ella el actor James Byrne interpretó el papel de Arlequín. Lo más notable de aquella representación era el hecho de que este actor abolió todas las convenciones referentes a Arlequín. Ya para entonces, era un personaje diferente; su actitud y movimientos resultaban inéditos, era un romántico. Se dice que tenía un muestrario de posiciones corporales muy específicas, de las cuales, desafortunadamente, Dickens no da más detalles; lo que sí describe es la forma de su vestuario: llevaba una camisa de seda blanca, ajustada y sin arrugas, encima de la cual se mezclaban lazos de seda de diferentes colores,

[12] Estos personajes en la *commedia dell'arte* tradicional eran interpretados por actores que no llevaban máscara.

todo a su vez cubierto de lentejuelas, lo que daba un aspecto relumbrante.

Si al Arlequín se le seguía llamando con ese nombre era por pura tradición. Sin embargo, es necesario hacer notar que el personaje *Clown* adoptó muchas de las características que conformaban al Arlequín tradicional; en cierto modo, podría decirse que Arlequín le traspasó todas sus cualidades al personaje *Clown*. De todos los personajes que conformaban a la pantomima inglesa, evidentemente, el que más llamó la atención, fue sin duda el *Clown*. Su presencia dentro de las pantomimas era la que orquestaba todos los enredos y peripecias. En las primeras pantomimas, destacaba por su carácter rústico, no sabía comportarse civilizadamente. Posteriormente su carácter se modificó, dejó de ser un rústico para convertirse en astuto y ladino, de manera similar a la forma en que proceden muchos sirvientes de comedia; se dedicaba a engañar a su amo y causaba estragos por todas partes. Se caracterizaba por su voz fuerte y por su afición a interpretar canciones cómicas; su vestuario también era muy extravagante, se distinguía por sus colores brillantes.

Joseph Grimaldi

El actor Joseph Grimaldi, de ascendencia italiana, nacido en Inglaterra a finales del siglo XVIII, le imprimió al personaje *Clown* un sello muy particular y que a la postre, se convertiría en la fuente de inspiración para muchos *Clowns* a lo largo de más de doscientos años. Este actor, Grimaldi, destacó sobre todo en las pantomimas, a pesar de que era capaz de actuar en otro tipo de obras. Las crónicas de aquella época dan cuenta de que, desde su infancia, Grimaldi, se dedicó a interpretar al personaje *Clown*.

Por las estampas que existen de Joseph Grimaldi, es posible darnos una idea del carácter de su personaje y el tipo de escenas que representaba. Su aspecto resulta sumamente grotesco; sin embargo, hay un rasgo que le da un

cierto candor, pareciera ser una bestia adorable. En cuanto al tipo de escenas que representaba, podemos imaginar que resultaban hilarantes y hasta extrañas; por ejemplo, en una estampa se aprecia a Grimaldi entablado un duelo de box con una especie de monstruo, cuyo cuerpo estaba hecho a base de zanahorias, cebollas y brócoli.

Era tanta la fama de Joseph Grimaldi, que su estilo de actuación y la forma de vestir de su personaje *Clown*, impusieron moda. De pronto, muchos cómicos de aquella época trataron de copiar sus modos, principalmente, lo hicieron aquellos que actuaban en el circo. Al observar las imágenes que existen de los *Clowns* de esa época, puede notarse que todos se vestían y se pintaban la cara de manera similar a la de Grimaldi.

A menudo se afirma que Joseph Grimaldi, fue quien dio la pauta de lo que ahora conocemos como *Clown*, en cuanto a la creación de personaje y ejecución de rutinas a partir del carácter propio de un ejecutante. No hay duda de que Grimaldi es el punto de arranque para comprender al *Clown* de nuestros tiempos; de hecho, fue el antecedente directo del personaje *Clown* conocido como Carablanca. Sin embargo, es necesario aclarar que Grimaldi no fue el primero en crear personajes de naturaleza *Clown*; ya hemos visto que la creación de estos personajes ha ocurrido desde tiempos muy remotos. Es probable que se le atribuya a Grimaldi haber sido la fuente primigenia del *Clown*, por la simple razón de que existen varios registros sobre sus creaciones.

El circo

Al mismo tiempo que la pantomima inglesa configuraba su universo propio, otro tipo de espectáculo popular se había inventado; éste era nada más y nada menos que el circo. Veamos bajo qué circunstancias se originó. El primer circo fue ideado y popularizado por Philip Astley a mediados del siglo XVIII en Inglaterra. Nada tenía que ver con el circo romano; era más bien un espectáculo en el que se lleva-

ban a acabo sólo exhibiciones ecuestres. Para que este espectáculo se realizara de manera efectiva, era necesaria la construcción de un recinto que tuviera una pista circular al centro; esta fue la razón por la que muchos lo llamaron circo. Ahora bien, resulta curioso que su creador Philip Astley, haya denominado a este lugar *Amphitheatre Riding Ring* y no *Circus*. Las exhibiciones ecuestres incluían actos de ilusionismo, halterofilia y acrobacia sin caballos. Más tarde los dueños del circo para volver más atractivos sus programas, incluyeron los números de *Clown*. Fue así como el *Clown* se introdujo en el mundo del circo. Se dice que el primero en actuar sobre la pista de un circo, era uno que llevaba por nombre Fortunelli.

Los primeros *Clowns* de circo, en su mayoría provenían del ámbito de las pantomimas. En un principio actuaban en solitario, hacían, sobre todo, parodias de los actos ecuestres.[13] Posteriormente, el *Clown* descubrió que podía desarrollar situaciones cómicas al interactuar con el jefe de pista, quien por lo regular era el dueño del circo y el encargado de domar a los caballos; durante las funciones, hacía el papel de maestro de ceremonias. El *Clown* era el personaje de carácter alegre, cándido y ocurrente; en cambio el jefe de pista era todo lo contrario: serio, enojón, siempre andaba con el ceño fruncido. En ese momento, las rutinas de *Clown* de circo tienden a ejecutarse por parejas.

A mediados del siglo XIX sucedió un hecho que fue de gran trascendencia para la historia del *Clown*: el origen del personaje Augusto. Con frecuencia se cuenta que el acróbata Tom Belling, de origen norteamericano, creó por accidente al personaje Augusto, que en alemán significa tonto. En el libro *El maravilloso mundo del circo* se menciona lo siguiente: "a partir de 1826 las exhibiciones que brindaban los payasos se adentran en nuevas modalidades. Una especie de Arlequín desfigurado se convierte en el gracioso por naturaleza, y otro personaje, el *Clown*, es una suerte de

[13] Para hacer estas parodias, en vez de montar a caballo, utilizaban un burro. Primero mostraban todos los problemas que padecían para montarlo. Al final, de manera sorpresiva, ejecutaban sobre él rutinas acrobáticas virtuosas.

Pierrot conspicuo".[14] *Arlequín desfigurado*, se refiere, sin duda, al personaje con características de Augusto y el *Pierrot conspicuo*, tiene que ver con el *Clown* Carablanca. Se indica también el año 1826, esta fecha nos da un indicio de que antes del surgimiento del Augusto, a mediados del siglo XIX, ya había ciertos personajes con características de Augusto, el cual formaba dupla con el Carablanca. En ese momento el Augusto, el Jefe de pista y el Carablanca, desarrollaban escenas cómicas en tríos.

En el momento en que Augusto hace su irrupción sobre las pistas del circo, el carácter del Carablanca y el del jefe de pista, paulatinamente, se fusionaron. Entonces, el *Clown* Carablanca, se fue apropiando de los rasgos y caracteres del Jefe de Pista; ahora era autoritario, enojón, daba órdenes, era estricto, ponía a raya al Augusto que era su contraparte. En cambio, el Augusto, se apropió del carácter que anteriormente tenía el Carablanca; ya para entonces era muy alegre y simpático, se comportaba de manera rústica, era un estúpido, en el sentido de que no sabía estar a la altura de las situaciones; el Carablanca lo trataba mal, siempre lo embaucaba y le hacía bromas pesadas. Poco a poco el Jefe de pista dejó de tener importancia en las rutinas cómicas.

En las tres primeras décadas del siglo XX la historia del *Clown* escribió varias páginas gloriosas. Durante esta época surgieron grandes personajes considerados legendarios. Entre ellos se encuentran: Footit et Chocolat; Antonet y Grock; los hermanos Fratellini; Pipo y Ruhm y Charlie Rivel. En ese tiempo sucedieron, paralelamente, dos hechos que impactaron, sobre todo, a los *Clown*s del circo: uno, fue la creación de espectáculos unitarios de *Clown* y el otro, el surgimiento de la industria cinematográfica.

Los *Clowns* que jugaban el rol de Augustos, por su carácter cándido y simpático, obtuvieron mucha popularidad, eran los más apreciados por los espectadores. Para darnos una idea de la dimensión de la fama que tenían los Augus-

[14] *El maravilloso mundo del circo*, p. 28.

tos, basta mencionar el caso de Grock, que con sus actuaciones y talento logró amasar una gran fortuna, es el único payaso de la historia que se ha vuelto millonario; no era casual que le apodaran: El Rey de los payasos. Esta situación favorable para los Augustos, desde luego, suscitó una enorme cantidad de envidias entre aquellos que no jugaban el rol de Augusto. El caso más recordado es el de Antonet. En su tiempo, fue un *Clown* Carablanca muy famoso y querido por el público; en algún momento de su carrera contrató al desconocido Grock para que hiciese de su *partner*; pero, poco a poco, Grock, por sus habilidades, simpatía y originalidad, fue conquistando el afecto del público; de ese modo la carrera de Antonet se vio opacada, quedó en el olvido; mientras tanto, Grock se convertía en el *Clown* más importante de todos los tiempos. Otro caso parecido les aconteció a Charlie Rivel y sus hermanos. En el caso de los Fratellini, no se separaron; pero es notable que Albert Fratellini, quien hacía el papel de Augusto, fue el más reconocido de los tres hermanos. La fama que adquirieron los Augustos propició la creación de espectáculos unitarios; con ellos los *Clowns* tuvieron una excelente oportunidad para mostrar al público todas sus habilidades y destrezas de las que eran capaces. El espectáculo de este tipo más representativo fue el que realizó Grock.

Decíamos que otra circunstancia importante en el desarrollo del *Clown* de circo fue el auge de la industria cinematográfica que propició el surgimiento de cómicos como Chaplin, Buster Keaton, Max Linder, Harold Lloyd, etc. Posteriormente, las películas de Chaplin, tuvieron una gran influencia dentro del *Clown* de circo; el tipo de actuación y la dramaturgia de los números tenían como eje central la soledad y los abusos, aderezados con un toque melodramático. Recordemos que grandes *Clowns* como Charlie Rivel y Karandash, en sus orígenes hacían imitaciones de Charles Chaplin. Esto tuvo como consecuencia el surgimiento de otro personaje emblemático del circo: el Tramp. Él era un vagabundo venido de más a menos y que, pese a sus circunstancias adversas, intentaba comportarse dignamente

en sociedad, pero siempre era visto como un extraño. A partir de entonces, surgió un nuevo estilo de actuación de *Clown* orientado hacia lo realista, se buscaba que los personajes estuvieran más cercanos a lo cotidiano; de ese modo las actuaciones excéntricas y grotescas quedaron un poco de lado. Esta fue la especialidad de los *Clown*s del circo soviético, que también son parte importante dentro de la historia del *Clown*.

A partir de los años sesentas del siglo pasado fue notable el hecho de que los personajes *Clown* ya no actuaran solamente en el circo, lo hicieron en otras partes y crearon espectáculos con características muy particulares. Louise Peacock hace una clasificación de estos espectáculos; los divide en tres: *Clown Theatre, Clown Shows* y *Clown Actors*. El *Clown Theatre* es un tipo de espectáculo en el que todos los participantes son *Clowns*; la estética visual es surrealista o tiene elementos de fantasía. No está basado en un guion, pero será creado por la compañía de acuerdo con las habilidades y cualidades de cada integrante. Casi no hay palabras, la relación entre los personajes se establece mediante la música y los efectos de sonido. Ejemplos de *Clown* Theatre: Slava y Teatr Licedei. Por su parte *Clown Actors*, implica un espectáculo en el que se aborda una temática abstracta que se origina a partir de algo que el ejecutante desea comunicar. Aquí, a diferencia del *Clown Theatre*, el texto tiene una importancia y los *Clowns* interactúan con actores convencionales. Ejemplos de *Clown Actors* se encuentran en los espectáculos basados en obras de Darío Fo, Samuel Beckett y Bertolt Brecht. Por último los *Clown Shows*, son los espectáculos cercanos al estilo del circo clásico. Se presentan ya sea dentro de un teatro cerrado o en la calle. Ejemplos de *Clown Shows*: Mimirichi, Les Witloof, Tricicle.

Otro estudioso de los espectáculos de tipo *Clown* es John Wright, quien también hace una clasificación del *Clown* a partir de los espectáculos que se producen en la época actual. Define cuatro tipos de *Clown*: *Simple Clown*: es amante de la diversión, infantil, amoral, irresponsable, inconscien-

te, bizarro, destructivo, caótico, anárquico, siempre vive desconcertado, se sorprende ante la imposibilidad de resolver un problema. En segundo lugar está el *Boss Clown*: es un provocador, su aparición permite la creación de un conflicto. El número tres es el *Pathetic Clown*: este personaje no es capaz de actuar solo, por lo tanto se lanza a la búsqueda de juegos que le permitan interactuar con los demás; por otra parte, tiene un fuerte vínculo emocional con la situación dramática; expone francamente sus sentimientos delante de todos. Y finalmente, en cuarto lugar se encuentra el *Tragic Clown*: no busca hacer reír; pero trata de llevar hasta el límite sus juegos; conserva su dignidad, la audiencia debe respetarlo, puesto que ha logrado trascender la idiotez de un *Clown* simple; destaca por su perseverancia.

La clasificación de Peacock sólo se dedica a observar aspectos formales del espectáculo; pero no temáticos ni tonales. Por su parte Wright sólo describe el carácter de los *Clowns*, su clasificación remite a la de los personajes del circo y de pronto pareciera que está aludiendo al Augusto, al Carablanca, al Jefe de pista y al Tramp; la aportación de Wright, en este sentido, iría encaminada a establecer una nueva terminología. Da la impresión de que ambas clasificaciones son superficiales, pues si se intentara estudiar al *Clown* empleándolas, habría muchas confusiones. Un *Clown* podría desenvolverse muy bien dentro de varias de ellas. Sería difícil tratar de determinar si encaja en una o en otra clasificación. Este tipo de clasificaciones están orientas, sobre todo, para comprender los aspectos particulares de un *Clown*, mas no sus generalidades; para abordarlas, será necesario revisar la forma dramática que se emplea en ese arte.

El estudio del **sketch** *de* **Clown**

Ahora, se estudiará la naturaleza general de la forma dramática del *Clown*: el *sketch*. Para ello se analizará, primero, el tipo de *sketch* que representaban los payasos del

circo, pues al identificar sus características, es posible relacionarlo con las formas dramáticas que le antecedieron y le precedieron y a partir de eso reconocer sus generalidades. Sin embargo, antes de abordar los elementos que corresponden a los *sketches* de circo, será conveniente revisar lo que es un *sketch* y sus componentes.

¿Qué es un *sketch* en términos generales?

El término *sketch* surgió apenas en la segunda mitad del siglo XIX, a propósito de los espectáculos del *Music hall* inglés. La palabra *sketch* forma parte de la lengua española y significa: pequeña escena cómica o satírica que se intercala en un espectáculo con el que no guarda ninguna relación. Desde la perspectiva del teatro, el término *sketch* alude al teatro de revista y variedades, en donde se representa un número breve de carácter cómico o satírico, normalmente, en prosa; es interpretado por uno o varios personajes. Patrice Pavis, acota que el *sketch* es interpretado por un grupo de actores reducido y se representa con cierta ligereza, es decir, que los personajes no tienen una caracterización rigurosa y no desarrollan actos dramatúrgicamente complejos. Sin embargo, en las acciones se enfatizan los momentos divertidos y de crítica sobre algún hecho. Puede representarse también en el cabaret, en la televisión o en lo que se conoce como café-teatro. Pavis destaca que el aspecto fundamental de un *sketch* se concentra en su intención satírica, grotesca y burlesca. Esto nos permite afirmar que el *sketch*, en términos generales, es una escena teatral de corta duración, pues en síntesis desenvuelve una acción conflictiva compuesta por un principio, un desarrollo y un final. Por lo general, se afirma que tiene un tono cómico, satírico y grotesco, eso quiere decir que se estructura de tal manera para generar como efecto emotivo la risa. Ante esto, tal vez, convendría cuestionar lo siguiente: ¿lo cómico, lo satírico y lo grotesco, funcionan de la misma manera? Se hace esta pregunta porque Pavis parece no hacer una

distinción entre ellos. Efectivamente, estos tres elementos generan risa; pero, ¿tienen la misma intención? ¿Acaso sus mecanismos para conseguir la risa funcionan igual? Hay otro aspecto que es necesario tomar en cuenta: un *sketch* es considerado como una escena cuando se inserta dentro de una obra de larga duración. A veces puede estar o no relacionada con el tema central. Por otra parte, cuando el *sketch* se representa de manera aislada, se le considera una obra corta. Da igual si es una o la otra cosa; lo más importante en este caso es que el *sketch* es un hecho teatral y no siempre se representa a la ligera como indica Pavis.

Las partes dramáticas de un *sketch*

Generalmente, se componen de seis partes. La primera de ellas es la exposición; en esta parte se conoce a los personajes, quiénes son, lo que desean y la relación entre ellos. Aparecen los protagonistas y los antagonistas, ambos son parte fundamental para el desarrollo del conflicto; sin ellos no ocurriría el hecho dramático. El conflicto no tendría fuerza dramática, si no se hallara una resistencia, es decir, algo que se le oponga al protagonista; justamente, el antagonista es esa fuerza que se opone al deseo del protagonista, puede estar en otros o dentro de sí mismo. La segunda parte es el planteamiento del conflicto. Es el momento en que se establece claramente el problema, lo que se opone a la realización del deseo de los personajes. Esta situación provoca tensión en el espectador que lo mira. Si el conflicto tiene buen planteamiento, el espectador no perderá interés. Los conflictos que desarrollan los *Clowns* en sus *sketches* suelen abordar aspectos de la ridiculez del carácter humano. A la tercera parte se le conoce con el nombre de desarrollo del conflicto. Este momento abarca dos etapas: en la primera, puesto que todas las fuerzas entran en conflicto, aumenta la intensidad de la acción. En la segunda, la intensidad del conflicto se acrecienta, de modo que conduce a un clímax. Por lo tanto, la acción paulatinamente decae.

En la cuarta parte, una vez que se atan todos los cabos del conflicto, se llega a un punto climático, el conflicto avanza hacia una resolución. Una vez que se ha llegado a la resolución, ocurre la quinta parte que es la conclusión. Para este momento el espectador percibe lo que el autor quería expresar tanto a nivel emotivo como intelectual. Finalmente, cuando ya concluyó el conflicto central, hay una pequeña acción que funge como comentario que intensifica la idea general del *sketch*, a esta parte se le conoce como punto.

¿Cómo se compone un *sketch*?

El *sketch* ha de estructurarse de tal modo que haya una progresión dramática y que las fuerzas en pugna sean lo suficientemente contrarias para generar una tensión en el público; es decir, el *sketch* debe ser entretenido y divertido. Una escena de estas características surge, evidentemente, de una idea que debe dar pie a un cierto margen de improvisación que le permita al actor establecer juegos escénicos a partir de lo que sucede al momento de la representación. Este factor enriquece el desarrollo de un *sketch*; por otra parte, propicia la participación del público que también es un elemento importante en este caso. No debe existir la famosa cuarta pared. Aquí hay una dificultad, debe haber un equilibrio entre la interacción del público y el actor, pues si la participación de los espectadores se desborda, se corre el riesgo de perder la intención original del *sketch*. Posteriormente, la idea se materializa, se ensaya, se monta una secuencia de acciones físicas y, durante este proceso, la idea se reelabora varias veces, sin dejar de ser fiel a la idea principal, por supuesto que en el camino se van encontrando cosas que la enriquecen; pero la maestría consiste en mantenerse en lo que uno quiere hacer. Al respecto, el *Clown* soviético Karandash recomendaba que no debía haber nada casual, porque eso deshacía el influjo de la escena sobre el público, es decir, todo lo que acontezca, debe estar planeado, para conseguir un efecto determinado. A esto se agrega otra dificultad: la ejecución de un *sketch* tiene un

tiempo muy acotado, entre 5 y 15 minutos, no más. Finalmente, después de un tiempo, lo que se ha montado debe mostrarse al público. Aquí se verá si la idea y su realización son eficaces, si se logra conmover al público o no. El *sketch* se enriquece con cada función, paulatinamente irá madurando.

El *sketch* de circo

El *sketch* de circo no es otra cosa que un desarrollo dramático breve que se representa entre los actos de destreza humana. Sin embargo, a los *sketches* de circo, según su planteamiento dramático o de acción se les conocía con el nombre de *entrem*és, reprises, s*ores*, etc. Hemos visto que, en los albores del circo, los *sketches* estaban basados, sobre todo, en parodias de actos ecuestres. En general, se trataban sobre un *Clown* que intentaba imitar a los jinetes profesionales y por más que se esforzaba no lo conseguía, pues a menudo ocurría que el caballo era más listo que él, con lo cual se exhibía la torpeza del *Clown* en el arte de la equitación. Todas las vicisitudes, excitaban la hilaridad del público, pero para sorpresa de todos, al final, de forma inesperada, el *Clown* lograba sobreponerse a las dificultades, entonces conseguía domar y montar magistralmente al caballo. Más tarde, las exhibiciones ecuestres serias, dieron paso a la creación de números de circo basados en otras disciplinas como la acrobacia, el malabarismo, la magia, la halterofilia, el contorsionismo, el equilibrismo, etc. Entonces, el *Clown* tuvo material para crear nuevos *sketches*. De este modo, se dedicó a hacer parodias sobre estos actos recién incorporados al circo. De cualquier forma, su torpeza contrastaba con la precisión, la destreza y la valentía con que los artistas de cada especialidad ejecutaban sus números. También hubo *sketches* en que el énfasis no estaba en la parodia, sino en los problemas que tenía el *Clown* al momento de realizar un truco ya fuera de magia o de acrobacia, o de cualquier otra cosa. La esencia dramática de estas rutinas consistía en que un *Clown* se proponía hacer

algo y a ello se oponía una enorme cantidad de obstáculos que debía sortear hasta encontrar una resolución ingeniosa y feliz. En el circo, también se representaron una serie de *sketches* totalmente distintos a los anteriores; eran extremadamente breves y carentes de un conflicto dramático, solamente se limitaban a mostrar un hecho gracioso, por ejemplo: había un número que consistía en lo siguiente: un *Clown* entraba a la pista con la máxima seriedad, en las manos llevaba un paquete envuelto. A continuación, manteniendo su seriedad, se disponía a desenvolver el paquete. Cuando terminaba, mostraba un plato y salía. Eso era todo.

Muchas de estas rutinas de circo eran ejecutadas mediante el juego de la improvisación. A través de ella, lograban establecer contacto directo con el público. En varias ocasiones el desarrollo de la escena dependía de lo que sucediera en el área de espectadores. Hubo algunos *Clowns* que tenían una gran habilidad para improvisar y estructurar un conflicto a partir de sucesos en tiempo real. Era tanta su destreza en este ámbito que sus números sólo planteaban la parte central de un conflicto; pero no su principio, ni su final, estos los iban configurando a partir de la interacción con el público. De ese modo, en una presentación el número tenía un principio y un final; pero al día siguiente podía ser totalmente distinto.

La función del *sketch* de circo

Existe la idea de que la presencia del *Clown* vino a engarzar la diversidad de los números que se presentaban dentro del circo. No se sabe hasta qué punto sucedió de esta manera; lo que sí puede notarse es que hay dos circunstancias muy exactas que explican la necesidad de insertar al *Clown* dentro del espectáculo circense, ambas obedecen a fines prácticos: la primera tiene que ver con que su presencia debía mantener la atención del público y el ritmo del espectáculo. El *sketch* de circo tenía como propósito cubrir el tiempo vacío que quedaba entre la presentación de un

número de destreza y otro. Mientras los mozos del circo sacaban los aparatos que se habían utilizado y preparaban los del siguiente número. Los *Clowns* entraban a la pista y tenían toda la libertad del mundo para hacer lo que quisieran. Según el estado de ánimo del público, podían parodiar el acto que se había presentado o ejecutaban un número con temática distinta o simplemente se ponían a jugar con los mozos de pista. Estos sketches tenían como propósito cubrir el tiempo vacío que quedaba entre la presentación de un número de destreza y otro. Si no se cubrían los espacios que quedaban entre actos, el espectáculo corría el riesgo de alargarse; por lo tanto, el espectador perdería interés y la función resultaría aburrida y fatigosa. Lo anterior nos recuerda una recomendación de Lope de Vega para la representación de una obra: "Quede muy pocas veces el teatro / sin persona / que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta / y gran rato la fábula se alarga; / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio".[15]

La otra razón por la que la presencia del *Clown* era necesaria, consistía en relajar al espectador. No debe olvidarse que todos los artistas de circo, cada vez que ejecutan un acto, están en latente riesgo mortal a pesar de tener un buen entrenamiento y de salir a la pista con la firme convicción de que el miedo no existe. Aquel que contempla actos de esta naturaleza, experimenta una fuerte descarga de adrenalina, que posteriormente se manifiesta en una tensión corporal. Los creadores del circo, tal vez no de manera consciente, encontraron que los números del personaje *Clown*, aparte de cubrir los espacios vacíos entre actos, servían también como un relajante. En este sentido los números de *Clown* funcionaban a la manera de una válvula de escape, pues descargaban la tensión originada por la conciencia de que el ser humano es extremadamente hábil, pero al mismo tiempo, frágil, perecedero y el menor descui-

[15] Lope de Vega, "El nuevo arte de hacer comedias", en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962, no. 5, p. 28.

do, podría llevarlo a la muerte. Esto se parece mucho a lo que acontecía en las representaciones de tragedias en la antigua Grecia. Éstas, en general, tienen como tema la responsabilidad del hombre ante sus actos. Al contemplar la manera en que los personajes padecen las consecuencias de sus actos y la toma de conciencia de ellos, puede resultar una experiencia muy angustiante y traumática. Por estas razones, los organizadores tuvieron la necesidad de disponer al final de cada obra, la representación de una escena breve que satirizara la tragedia que acababa de presentarse. Estas intervenciones tenían como propósito suscitar la risa del espectador para que éste se descargara y se purificara del horror que había contemplado. Algo similar ocurría durante la época del carnaval medieval; ahí se presentaban una serie de farsas breves, cuya intención era parodiar y satirizar a las personalidades y asuntos sociales importantes para la colectividad; de este modo los espectadores, al contemplar estas obras, tenían la oportunidad de desfogar sentimientos que la moral de aquel entonces proscribía. Una vez purificados de estos sentimientos, podían volver a su vida normal, con el cuerpo y el espíritu dispuesto a llevar a cabo, tranquilamente, los ritos religiosos de la cuaresma. Todo esto demuestra que la inserción del *Clown*, dentro del espectáculo circense, no fue casual o accidental.

Los personajes del *sketch* de circo

La galería de personajes está conformada por Augusto, Carablanca, Jefe de pista y Tramp; a todos ellos se les puede considerar *Clowns*. Cada uno tiene rasgos de carácter fijos, es decir, son estereotípicos. Algunos se muestran serios y otros juguetones. Manifiestan conductas extravagantes como la candidez, la vanidad, la glotonería, la astucia, la envidia, etc. Son personajes que por su comportamiento excéntrico frecuentemente caen en el ridículo; situación que los convierte en objetos de burla. También se da la circunstancia de que sus bromas y sus chanzas ponen en jaque a todo el mundo que les rodea. A pesar de lo que hagan, siem-

pre resultan simpáticos ante los ojos de los espectadores. Según el carácter del ejecutante, estos personajes podían actuar de manera grotesca o de manera sobria, con cierta tendencia al realismo. El *Clown*, ya fuera Augusto, Carablanca o Tramp, con el paso del tiempo se convirtió en la figura más emblemática del circo. Estos personajes de naturaleza *Clown*, a diferencia de los artistas que realizaban exhibiciones de destreza humana, tenían un carácter perfectamente reconocido por el público, esto es lo que propició que se convirtieran en la figura más querida del circo. Cabe decir que una rutina de destreza no genera identificación, sólo asombro, angustia, adrenalina y sorpresa; en cambio, para cualquier persona, siempre resulta más interesante y llamativo observar a otras tratando de resolver un conflicto.

Otras formas dramáticas emparentadas con el **sketch** *de circo*

Es posible relacionar el *sketch* de circo con otras formas teatrales breves de naturaleza cómica como el *lazzi*, el entremés, los pasos, el sainete, la farsa breve medieval, el drama satírico y el mimo; en cierta medida, comparten una relación con obras de extensa duración como por ejemplo: *El burgués gentil Hombre* de Molière; *El misántropo* de Menandro; *Esperando a Godot* de Samuel Becket; *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina y otras. Estas formas dramáticas tienen algunas semejanzas con el *sketch* de circo. En este apartado se analizarán los puntos en que todas estas obras de naturaleza cómica convergen. No debe olvidarse que "para formular generalizaciones de orden teórico sobre un grupo de drama [en este caso, obras y escenas de naturaleza *Clown*], es necesario partir de la existencia de un conjunto de obras que manifiestan en mayor o menor medida ciertas propiedades y que por ello se distinguen de obras de otros conjuntos".[16]

[16] Luis Eduardo Alcocer Guerrero, *Teatro gore: una aproximación al drama granguiñolesco a partir del análisis dramático de* Crime dans une maison de fous ou Les infernales *de André de Lorde y Alfred Binet.* [Tesis]. p. 10.

El antecedente más antiguo de estas formas teatrales breves, es el drama satírico. Se representaba en la antigua Grecia, durante las festividades teatrales. Se cuenta que era intercalado entre el final de una tragedia y el principio de otra; servía de contrapunto divertido. En esencia, era una parodia burlesca sobre algún asunto trágico que acababa de escenificarse; lo que le pasaba a los héroes era motivo de escarnio, no de dolor; se hacían chistes, bromas y obscenidades.[17] De manera análoga, en la antigua Roma, se presentaban entre los actos de una tragedia o al final, pequeñas escenas burlescas denominadas *mimo*. Durante la edad media, en el periodo del carnaval y las fiestas de los locos, se representaban farsas de corta extensión; en ellas se criticaba y satirizaba despiadadamente a las personas relacionadas con el poder político, la religión, la jurisprudencia y la ciencia médica. Estas obras, con el paso del tiempo, se convirtieron en el embrión del teatro cómico del Renacimiento. A partir de entonces, surgieron escenas denominadas *lazzis*, pasos, entremeses, etc. De toda la maraña de formas teatrales surgidas durante esa época, la que más se emparentó con el *sketch* de circo, fue el *lazzi* de la *commedia dell'arte*. No cabe duda de que el *lazzi* es la base de muchos *sketches* de *Clown*.

Algunas consideraciones teóricas sobre el *lazzi*

El *lazzi* es una escena breve de tono burlesco y bufonesco; en general, tiene la función de rematar el final de un acto. Su duración no va más allá de los diez minutos y, al igual que cualquier obra de teatro normal, tiene una es-

[17] Con frecuencia, se afirma que el único ejemplo íntegro de drama satírico que existe, es la obra *El cíclope* de Eurípides. Este es un error de apreciación muy común entre los historiadores del teatro y la literatura, quienes no saben valorar dramáticamente las obras, sólo se interesan por las suposiciones que pueden elucubrar mediante la importancia o particularidad que tenga una obra dentro de un periodo histórico determinado. Si se analiza con rigor *El cíclope* de Eurípides, encontraremos que se adhiere al género tragicomedia. Tiene material cómico; pero no satírico.

tructura que denota un principio, un desarrollo y un final. A veces no se relaciona con el argumento principal de la obra en donde aparece. En general el *lazzi* tiene una finalidad práctica, pues de modo muy parecido al *sketch* de circo, sirve para cubrir el tiempo que toma realizar un cambio escenográfico o de vestuario entre acto y acto. También una de sus funciones consiste en brindar a los actores tiempo para ponerse de acuerdo sobre el material dramático que habrán de representar en el siguiente acto. Algunos *lazzis* sólo desarrollan situaciones graciosas o se limitan a la interpretación de una canción cómica, satírica o popular; en otros se hacían demostraciones de habilidades o destrezas sobre algo; y en varios se ponía en ridículo a un personaje. Al generar situaciones hilarantes al final de cada acto, se consigue que la obra suba de intensidad, de ese modo, el público tiene una mayor disposición a fijar su atención en los sucesos de la escena.

Dada su extrema brevedad, los actores de la *commedia dell'arte* no tenían muchas oportunidades para desarrollar acciones y diálogos complejos, forzosamente debían de ser sencillos, directos y sintéticos; esta es la razón por la cual en los *lazzis* se hace especial énfasis en la comicidad visual. Sin embargo, estas acciones, a pesar de su sencillez, podían contener una complejidad temática contundente, capaz de revelar la verdad sobre un hecho humano. En cuanto a los personajes que componían al *lazzi,* su relación se basaba en el contraste de caracteres; de este modo aparecía un personaje astuto al lado de uno simple, con lo cual se establecía un conflicto dramático.

Aspectos comunes entre las diversas formas de teatro cómico breve

El drama satírico, el *sketch* de circo, el entremés, el *lazzi*, el paso, la farsa breve y el mimo coinciden en varios aspectos formales. De entrada son manifestaciones teatrales que desarrollan conflictos dramáticos de principio a fin. Además, se distinguen por su brevedad y su carácter cómico; razón

por la cual, a lo largo de distintas épocas históricas, el público las ha recibido con sumo agrado, ya que todas ellas tienen como propósito generar un ambiente festivo. Justamente, debido a su carácter simpático y alegre es que se vuelven complacientes con el público. Esta situación resulta un arma de doble filo, pues si la simpatía y la alegría no se toman con moderación; podría suceder que las escenas pierdan sustancia humana, se volverían obscenas y vulgares, perderían su sentido. La historia del teatro tiene varios ejemplos que demuestran que obras de este tipo decaen cuando los creadores deciden conseguir a toda costa la risa de los espectadores en un afán por quedar bien con ellos.

Otro común denominador entre ellas es la circunstancia de ser parte de un espectáculo de larga duración; por este motivo se les denomina escenas. Todas ellas, tienen como propósito sostener el ritmo del espectáculo mientras se realizan cambios de escenografía, vestuario o algún otro implemento escénico.

La improvisación también es un elemento que forma parte en la creación de éstas, ya que por su mediación, es posible jugar y plantear una dramaturgia a partir de los sucesos que ocurren al momento de la representación; de esta manera se establece una relación franca y estrecha con los espectadores. Varios opinan que el recurso de la improvisación es un medio por el cual se le da organicidad y vida a una escena cada vez que se representa ante el público; en este sentido, la improvisación es un recurso que combate la mecanicidad que se presenta cuando un acto se repite en múltiples ocasiones. Los *sketches* o escenas de teatro breve, se terminaban de crear con la presencia del público. Este factor pone de manifiesto su carencia de valor literario. A pesar de ello, estas manifestaciones teatrales poseen una gran riqueza a nivel dramático y actoral.

Otro factor que caracteriza a estas obras, es la progresión rítmica en tres tiempos. Esto funciona así: una situación determinada se repite dos veces y cuando sucede por tercera ocasión, hay un cambio que tiene una resolución diferente a la planteada; esto le imprime un carácter sor-

presivo. A esta dinámica, dentro del argot de la técnica de *Clown* se le conoce como regla de tres; está relaciona con una musicalidad que denota un tempo muy preciso, para lograrlo, las acciones en un *sketch* deben ser precisas, sintéticas y ágiles.

Desafortunadamente todas estas obras comparten el desdén que la crítica literaria y teatral, desde la antigüedad, han formulado contra ellas. Difícilmente se les estudia y se les imprime; en suma, son muy escasos los materiales que hablan sobre ellas. El desinterés por estas obras, radica en que se les considera como un arte menor por su carácter cómico y espontáneo, ya que no son capaces de plantear conflictos humanos profundos. Además se les considera como relleno del espectáculo; este es un prejuicio que va en detrimento de sus potencialidades. Así lo deja entrever Norma Román Calvo en esta declaración: "se consideran subgéneros las obras cortas que, aunque son valiosas e interesantes, no han tenido un desarrollo de gran alcance: el sainete, los entremeses, las églogas, las moralidades, los juguetes cómicos, los *sketches*, etcétera".[18] Por su parte, Claudia Cecilia Alatorre, considera que el entremés, el paso, el *sketch*, el *vaudeville*, el astracán, el sainete, el juguete cómico y la revista política forman parte de los géneros menores de la comedia. Cuando se refieren a estas obras con el mote de subgéneros o géneros menores, están haciendo un prejuicio que tiene que ver con la idea de que por medio de la risa no es posible abordar, complejamente, aspectos de la condición humana.

A estas escenas, en muchas ocasiones se les condenó y fueron motivo de censura por considerarlas inmorales y, sin embargo, no han desaparecido, siempre surgen, brotan, aparecen… ante esto, cabe preguntarse: ¿por qué este tipo de obras o escenas son imperecederas? ¿Qué es aquello que las mantiene vivas? La popularidad de estas obras, a lo largo del tiempo, se debe en gran medida al desarrollo ingenioso de un conflicto dramático en síntesis relacionado con con-

[18] Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, p. 122.

ductas humanas consideradas malas o defectuosas que provocan risa. Los defectos de carácter de un personaje se exponen directamente, sin adornos, para volverlos objetos de burla. Por lo general, se componían a partir de un hecho callejero, un tema de actualidad, de un evento o de una situación graciosa e ingeniosa; planteaban diversos tópicos como evasión, robos, erotismo, etc., pero todos estos factores estaban supeditados al carácter negativo de los personajes. Los comediógrafos lograban llegar al alma y corazón de los espectadores, burlándose de esas conductas que parecen estar fuera de lo normal. Todos los personajes que aparecen en este tipo de obras poseen rasgos de carácter estereotípicos. Su personalidad no es compleja, porque sólo tienen una línea de carácter bien establecida; tienden a lo excéntrico por tener un comportamiento alejado de lo que la sociedad ha establecido como normal. También se distinguen por la necedad y la obsesión con que hacen ciertas cosas. Siempre encontraremos a estos personajes enojados, discutiendo con todo el mundo, porque su visión del mundo no cuadra con la de los demás; inevitablemente esto los lleva a meterse en problemas. Son objetos de burla; pero hay ocasiones en que su picardía y su astucia los salva. Un rasgo positivo que destaca en ellos es la simpatía, por eso la presencia de estos personajes siempre resulta entrañable. Se sabe que este tipo de personajes solían ser interpretados por un cierto tipo de actor del que ya hablamos en el primer capítulo.

Las relaciones entre los personajes ocurren de este modo: uno contra el otro; uno contra varios; varios contra uno; varios contra varios; etc. Estas interrelaciones tienen como propósito desarrollar un conflicto dramático y activar los mecanismos de comicidad. En términos generales, las relaciones entre estos personajes están basadas en un contraste de caracteres muy marcado; esto implica que la estructura de las obras o escenas, forzosamente requieren de la presencia de un personaje con virtudes frente a otro lleno de defectos. A menudo se afirma que el desarrollo de las escenas cómicas depende de la presencia de un personaje inteligente y pícaro, y otro más o menos intrigante que jue-

ga el rol de subordinado; es decir, se convertía en la víctima potencial de todas las burlas. Esta dinámica es la que ha llevado a pensar a algunos, como Madeleine Sierra y Jesús Jara, que las relaciones entre este tipo de personajes se establecen a partir de contrastes de status: autoridad-subordinado; amo-criado; listo-tonto. Reducirlos a este aspecto, vuelve corta la visión de su carácter y de sus posibilidades dramáticas. Por ejemplo, en el caso del *Clown*, se ha visto que en algunos *sketches* el Carablanca, de carácter autoritario, severo y astuto, se vuelve un cobarde. En otros casos, el Augusto, considerado como el más bobo de todos, con astucia, lograba engañar a sus compañeros. También podía suceder que el Carablanca y el Augusto, después de haber hecho travesuras y bromas a todo el mundo, por una circunstancia sorpresiva, quedaran en ridículo. Esto supone que, dependiendo de la acción que se plantee dentro de una obra, un personaje adquiere un carácter determinado; el carácter de un personaje, sería la consecuencia de lo que hace en escena. Por tal motivo, es conveniente observar lo que hacen los personajes para comprender la naturaleza de estas escenas.

Diferencias entre las diversas formas de teatro cómico breve

Se han señalado las semejanzas que existen entre estas manifestaciones teatrales; sin embargo, también hay diferencias, sobre todo, en la manera de plantear una acción dramática. Después de haber revisado varios *sketches* de *Clown*, *lazzis*, farsas cortas, comedias, farsas, obras de teatro con final feliz, etc., se puede llegar a la conclusión de que hay cuatro formas generales de plantear una acción dramática; cada una obedece a una intención y por ende responden a una temática y a una tonalidad bien específica. Estas cuatro maneras son las siguientes: la primera consiste en la burla hacia un personaje vicioso. La segunda tiene que ver con la resolución virtuosa e ingeniosa de un conflicto dramático que aparentemente no tiene solución.

La tercera plantea situaciones simbólicas y la cuarta sólo aborda acciones graciosas.

La burla hacia un personaje. En este tipo de obra se pone de relieve el carácter vicioso de un personaje, es el que le da movimiento a la obra. Cuando dicho personaje se relaciona con otros, se topa con múltiples problemas por causa de su férrea y cerrada visión del mundo, la cual choca o es incompatible con la de los demás. Esto provoca que al personaje vicioso se le juzgue sin piedad y, para que escarmiente, se le castiga con el ridículo, es decir, exponiendo públicamente sus vicios para que sea objeto de escarnio. Entonces la risa surge al ver castigado a este personaje y funciona a la manera de un comentario insidioso, puesto que se señala la conducta viciosa de dicho personaje. Cuando se contempla una trayectoria de acción de estas características, uno como espectador podría pensar lo siguiente: si se comporta de esa manera, es claro que lo iban a castigar de ese modo.

La resolución virtuosa e ingeniosa ante un problema. Estas obras se caracterizan por los líos y enredos que se producen a partir de un carácter vicioso en movimiento. A diferencia del otro tipo de obra, al personaje no se le ridiculiza, ni tampoco se le juzga; más bien ocurre que su simpatía lo salva de todo. En estas obras, el caos generado se soluciona como por arte de magia, todo termina felizmente. Aquí las risas surgen al presenciar situaciones graciosas y chistosas; también se emplean trucos escénicos, disfraces, equívocos y confusiones. Los personajes en este tipo de situaciones, se enfrentan ante un problema, les cuesta mucho trabajo resolverlo; pero nunca se desesperan ni se dan por vencidos, harán hasta lo imposible para solucionarlo.

Situaciones simbólicas. Estas obras destacan por su tono exacerbado y violento; producen risas desaforadas y explosivas. Las situaciones resultan exageradas; por lo general se burlan abiertamente de las cosas que se consideran sagradas e importantes. Este ataque se muestra de una manera velada y jocosa, de tal modo que cuando el espectador lo vea, sea capaz de reconocerlo. Las situaciones

que desarrollan tienen una implicación simbólica, debajo de ellas se esconde la verdad. En cierto modo, este tipo de obras dan la sensación de sublimar nuestras fantasías y deseos más violentos que en la vida real no podríamos llevar a cabo. Funcionan parecidamente a los chistes de doble sentido.

Finalmente, están las situaciones basadas en un hecho gracioso. La acción aquí planteada no tiene mayores pretensiones, es completa y de cierta magnitud, hecha con agradables accesorios. Su resolución resulta ingeniosa. Los números de este tipo se basan principalmente en juegos provocativos y simpáticos.

A partir de esta clasificación ya sería posible determinar los géneros dramáticos en el que se circunscriben los *sketches* de *Clown*. Sin embargo, antes de hablar acerca de los géneros dramáticos, convendría hacer un análisis sobre los mecanismos que provocan la risa. No hay que olvidar que, para determinar un género dramático, es importante asumir o conocer el tono de una obra o sea, el efecto emotivo que causa en el espectador. A continuación se revisarán diversos tipos de risas que existen y su relación con un género dramático.

La risa: el efecto emotivo del *sketch*

@

El estudio de la risa

La risa es un fenómeno que ocurre de manera ordinaria, todos los días alguien se ríe o mira reír a otros; es algo que forma parte de la vida cotidiana. La risa, en términos generales, es un movimiento de la boca y de otras partes del rostro humano que denota alegría o buen estado de ánimo. Su etimología proviene del término griego *rhysos* que significa arrugado. Se dice que existen muchas formas de reír, tantas que sería imposible clasificarlas de manera precisa; sin embargo, en este apartado se revisarán los mecanismos que hacen surgir a la risa desde dos puntos de vista: el primero, consiste en una revisión sobre los aspectos físicos y fisiológicos que intervienen cuando sucede el fenómeno de la risa. El segundo punto tiene que ver con los mecanismos de índole psicológico-intelectual que la hacen aparecer.

La risa forma parte del vasto y rico lenguaje mímico. Los seres humanos saben distinguir las intenciones que conlle-

va una risa inocente o una maliciosa; pueden diferenciar entre la risa del hombre cándido y la de la persona que tiene malas intenciones. Se puede reconocer también la risa tierna de una madre, la de un hombre autoritario, la de un guasón o la de un compañero simpático. Hay risas forzadas y afectadas. A menudo, ocurre que las personas ríen cuando son testigos de algún suceso extraño. En suma, existen diversos mecanismos que generan la risa; esta diversidad es la que ha llevado a varios pensadores a detenerse en el estudio de este fenómeno. Curiosamente, sus resultados en torno a ella no han logrado un consenso. Por lo tanto, resulta complicado comprender de manera precisa su funcionamiento. Veamos algunas ideas al respecto.

Para el filósofo Descartes, la risa es uno de los principales signos de alegría. Por su parte, el humanista español Juan Luis Vives, opina también que la risa es la manifestación de la alegría y el gozo. Aquí se muestra una visión sobre la risa que gira en torno a las personas que experimentan un sentimiento sumamente placentero y que es provocado por un hecho afortunado y deleitoso. Todo esto se refleja en un buen estado de ánimo: en el rostro aparece la risa o una sonrisa. Pero, ¿qué es la risa y qué es la sonrisa? ¿Acaso son la misma cosa? También podría cuestionarse: ¿Qué acciones o circunstancias provocan el deleite y el gozo?

En otro sentido, Hegel, afirmaba que la risa es una expresión del triunfo del intelecto que se da al comprender una situación hilarante, como por ejemplo, cuando una persona choca contra un poste o cuando un mandatario tartamudea al decir su discurso en la tribuna de un organismo gubernamental importante o cuando un actor cómico interpreta a un personaje rústico. Según Hegel, la risa es un señuelo de la inteligencia humana que puede distinguir un hecho de esas características. Luego entonces, la risa es una expresión del regocijo del alma, de la felicidad de un individuo cuando contempla el espectáculo de la ruina de los grandes ideales; se ríe porque goza de la ridiculez del carácter ajeno, de su vanidad herida. Esto, desde luego,

genera una sensación de superioridad. En el mismo tenor, Descartes, aseguraba que la risa se entremezcla con otras emociones como la admiración, la sorpresa y la hostilidad; pero la más notable de éstas era la hostilidad. La risa tiene un punto de odio; las personas se ríen del individuo ridículo, porque consideran que se lo merece. La burla implica un gozo mezclado con odio; luego entonces la risa surge del contraste que hay entre la grandeza espiritual humana con los vicios de carácter del hombre. Lo anterior se relaciona con la idea que León Dumot tenía sobre la risa al afirmar que ésta surge cuando el espíritu se siente forzado a afirmar y negar al mismo tiempo una circunstancia ridícula o hilarante. En esos casos, el entendimiento se ve forzado a reconocer dos aspectos contradictorios que aparecen cuando se contempla un objeto de burla: el ingenio y el desatino.

Friedrich Nietzsche tenía la idea de que la risa es una compensación del dolor. El hombre sufre porque el mundo que habita es incomprensible e inabarcable y no es capaz de brindar una explicación clara y precisa que lo lleve a comprender los motivos por los que se encuentra en ese lugar. Por lo tanto, el hombre se vio obligado a inventar la risa para aguantar el dolor que provoca la incertidumbre de habitar un mundo que no es fácil de comprender. Aquí, Nietzsche tiene la noción de que el hombre es una víctima de la inmensidad del mundo; ante eso, sólo la risa le dará fuerza para soportar la tragedia de la existencia. El hombre descubrió este fenómeno para defenderse de las angustias existenciales.

Immanuel Kant tenía la teoría de que la risa es un efecto emotivo que se da cuando hay una expectación frustrada; se espera algo con mucha intensidad; pero nunca ocurre. Kant, ponía como ejemplo a unos personajes cuya expectativa era que del interior de una montaña saliera algo majestuoso, portentoso, casi divino, que con el simple hecho de observarlo, cambiaría por completo el rumbo de sus vidas; pero, para sorpresa de todos, aparecía un insignificante ratón. Se experimenta una sensación de ridículo al ver de-

fraudadas las expectativas. La risa surge al ver la incongruencia de lo que se espera ante lo que realmente sucede.

Existe otra visión sobre la risa que gira en torno a lo satánico, a lo diabólico, a la malicia que está contenida en ella. Baudelaire la definía de este modo: la risa es satánica, luego es profundamente humana. Bajo esta visión, la risa ataca de manera despiadada algo que una persona no soporta; esta burla no tiene un carácter jocoso, juguetón y alegre; es más agresiva y, a pesar de ello, no causa daño alguno. A su vez contiene un sesgo simbólico, pues detrás de la acción que mueve a risa se esconde una verdad disfrazada con facha cómica. Cuando surge esta risa hay un alivio en el espíritu de las personas que ríen y a su vez permitirá que vuelvan a relacionarse con aquello que no soportan. Aquí, la risa funciona como una descarga del exceso de actividad nerviosa que provoca un hecho insoportable.

Finalmente, el único punto en donde ha habido un acuerdo entre todos los pensadores y estudiosos de la risa, se refiere a que el ser humano es la única especie en la que se manifiesta esta emoción. Aristóteles fue uno de los primeros en señalar que la risa es un elemento fundamental de la condición humana. Decía que el hombre, es el único ser vivo capaz de reír. El autor Rabelais, en uno de sus versos, demuestra estar en consonancia con esta visión aristotélica: "Más vale de risas y no de lágrimas que escriba / porque es la risa lo típico del hombre". Otros versos del poeta Ronsard, también denotan que la risa es humana y que los animales están privados de su goce: "Dios, que ha puesto al hombre sobre el mundo / tan sólo a él ha otorgado la risa / para que se divierta; pero no a las bestias, / que no tienen razón ni espíritu en la cabeza".

A partir de todas estas observaciones en torno a la risa que se han expuesto, es posible hacer algunas observaciones generales. La risa es una manifestación exclusivamente humana; sin embargo, los otros animales, aunque no rían como los hombres, son capaces de expresar emociones parecidas mediante sonidos y movimientos agitados. Baudelaire, al respecto, decía que lo más parecido a la risa en

un animal, es el meneo de su cola. O sea que, efectivamente, la risa denota un estado de ánimo alegre, expresa bienestar. Sin embargo, es necesario reconocer que esta sensación de gozo a la que se alude, proviene de un estado de superioridad frente a un acto o un carácter ridículo que se considera inferior. Otro factor que genera la risa es la extrañeza que provocan las situaciones ridículas y extravagantes. Finalmente, existe un tipo de risa que provoca en el organismo una especie de descarga que lo alivia y que a su vez le ayuda a soportar cosas o asuntos intolerables.

Este panorama breve sobre la risa y sus mecanismos, nos permite observar que en cierto modo los estudiosos distinguen diversos tipos de risas y que cada una tiene una intención particular, puesto que generan efectos distintos. Este es un punto de partida para dilucidar sobre los diferentes tipos de risas que generan lo cómico, lo grotesco y lo gracioso. Entonces, más adelante, será posible llegar a conclusiones sobre lo cómico, lo grotesco y lo gracioso en torno al arte teatral. Para ello, es necesario aclarar que estos tres aspectos, implican desarrollos dramáticos distintos; cada uno de ellos tiene una configuración particular y cada uno provoca risas de distinta índole en el espectador. Definitivamente, no es igual la risa que proviene de una situación cómica a una que surge de un hecho grotesco o gracioso. Esta diversidad de formas de hacer reír implica contemplar al mundo de distintas maneras. Pero antes de empezar a abordar este tema, es necesario hacer una revisión sobre la risa a nivel fisiológico.

La risa desde el punto de vista fisiológico

El doctor Herbert Spencer planteó una definición de la risa desde el punto de vista de la fisiología. Dice que la risa es:

> Una contracción muy ligera de los músculos con un pliegue de los ángulos exteriores de los ojos que puede juntarse con un movimiento apenas perceptible de los músculos que

> alargan la boca, implican la existencia de una onda débil de sentimiento agradable, debido quizá a un pensamiento pasajero. Que aumente el placer, la sonrisa se dibuja, y si continúa creciendo, la boca se entreabre, los músculos de la laringe y de las cuerdas vocales se contraen y al entrar en acción los músculos relativamente extensos que rigen la respiración, aparece la risa. Si la excitación llega a ser todavía más fuerte en los efectos de la descarga nerviosa que se desprende, se seguirá el mismo orden general; los movimientos de la cabeza y los de las manos, que se ejecutan fácilmente, vienen antes que los de las piernas y el tronco, que exigen más fuerza. De suerte que la intensidad del sentimiento agradable sin consideración de su naturaleza, se encuentra indicado no solamente por la cantidad de concentración muscular, sino también por su distribución.[1]

Al reír, el organismo realiza una serie de exhalaciones con ritmo espasmódico, pareciera un movimiento involuntario que genera sonidos inarticulados y contracciones de los músculos faciales. Cualquier tipo de risa se caracteriza por diversos movimientos que se generan en el organismo. Dado que no existe una uniformidad entre ellos, puede decirse que hay una gran diversidad en el modo de reír. En general, sobre los rasgos fisonómicos característicos de toda risa, se observa que están construidos por líneas oblicuas del rostro, las cuales, partiendo del eje central vertical de éste, se extienden hacia afuera y hacia arriba. En el caso del llanto, que es una reacción contraria a la risa, los rasgos son también oblicuos y hacia afuera; pero tienden a dirigirse hacia abajo. Al reír, se experimenta placer, hay un sentimiento agradable. "En el hombre existe una natural inclinación a reír, porque reír es la cristalización del placer y en ese gesto que en apariencia es intrascendental concentramos toda nuestra inclinación, toda nuestra voluntad y todos nuestros deseos de experimentar placer".[2] Dependiendo de la situación que viva una persona, la risa será emitida con una cierta intensidad, es decir, una fuerza. Por lo tanto, puede llegar a haber risas explosivas, mo-

[1] Sergio Golwarz, *La máscara de la risa*, pp. 26, 27.
[2] *Ibid.*, p. 50.

deradas o regulares. También, dependiendo de la intensidad de la risa, algunas partes del cuerpo como los brazos, las piernas, la cabeza y el tórax se verán involucradas. En este sentido, a la risa se le considera como una descarga o un desprendimiento de energía puesta bruscamente en libertad. Los doctores y los fisiólogos afirman que el placer que se experimenta al reír proviene del momento en que la risa descarga la tensión acumulada en el cuerpo. Lo interesante en este caso sería saber ¿qué tipo de tensiones son las que se acumulan en el cuerpo humano? En términos generales, existen dos: las tensiones corporales que surgen del trabajo cotidiano y las que se originan por los inconvenientes que produce la vida en sociedad y sus reglas morales.

Tonatiuh Morales, otro *Clown* mexicano, señala que la risa es un termómetro de la humanidad, funge como un medio para conocer al comportamiento humano. Identifica algunos tipos de risas a partir de ciertas circunstancias en que se originan. Señala que la risa se puede dar en un contexto donde el dolor se mezcla con la verdad o cuando la vida se presenta de manera automatizada. También la risa surge cuando uno observa cosas graciosas como las muecas de los payasos y al reconocer el doble sentido de una palabra. Morales, afirma que la risa, también denota el nivel de idiotez de una persona que se ríe sin saber por qué o para qué. A su vez, señala que la risa puede ser una manifestación de la alegría de vivir, una expresión ruidosa de emotividad. Finalmente, observa que la risa es un medio para enfrentar los problemas de la vida diaria. Para mala fortuna de los lectores, Morales no abunda en la explicación de cada una de estas manifestaciones de la risa; sin embargo, lo que es notable, es su intención de clasificar estos tipos de risas para llegar a una mejor comprensión de este fenómeno. En esta pequeña clasificación que hace Morales, es posible concluir que una característica fundamental de la risa es el efecto placentero y de bienestar que genera en el organismo. Curiosamente, esta clasificación que hace Morales tiene una cierta relación con la que plantea la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, en el sentido de que las risas se

generan a partir de una circunstancia. En dicha enciclopedia, se dan detalles sobre diversos tipos de risas y sus implicaciones a nivel físico. El primer tipo de risa que se pone a consideración es la risa falsa que ocurre cuando uno dibuja sobre su rostro una sonrisa que finge agrado. Existe otra, la risa sardónica que no proviene de una alegría interior y que a las personas que la experimentan, se les contraen los músculos de la cara, provocando que adquieran un aspecto afectado. También la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, señala otro tipo de risa, cuyo nombre resulta curioso: la risa de conejo. Esta es provocada por el movimiento exterior de la boca y otras partes del rostro. Se parece mucho a la risa que le sobreviene a algunos en el momento de morir, como le sucede al conejo. La risa de conejo, también surge cuando alguien padece un dolor intenso en el cuerpo.

Ahora bien, estas clasificaciones, siguen siendo vagas, no tienen un rumbo definido. Dan una idea muy reducida y no se sabe qué tan certeras son. Entonces surge otro cuestionamiento: ¿Acaso será posible abarcar el conocimiento de todos los tipos de risas que existen, tomando en cuenta estas clasificaciones? La respuesta es no. Como ya se ha visto, la risa es una fuerza y se manifiesta en diversas intensidades, de tal suerte que también habrá risas estruendosas, explosivas, largas, de corta duración; reprimidas, discretas, cuya intención no busca ofender, ni llamar la atención. Hay risas silenciosas; pero audibles. Risas que se propagan por todo el cuerpo, risas emitidas por la nariz, en fin, todo un universo vasto. Tal vez ese sea el motivo por el cual no se ha llegado a un consenso sobre lo que es la risa. Sin embargo, creo que, para comprenderlas y conocer su naturaleza, conviene agruparlas según la intensidad con que se manifiestan. En este sentido, la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, también propone una clasificación que resulta apropiada para los fines de este apartado: conocer los efectos emotivos que producen lo cómico, lo grotesco y lo gracioso. Según esto, habría cuatro grados de intensidad en las risas.

Primer grado. En el rostro se dibuja una sonrisa o sea una risa esbozada que se caracteriza por la ausencia de

sonido. Al sonreír, la boca se ensancha más o menos, mientras tanto, las comisuras de los labios se estiran hacia atrás y ligeramente hacia arriba. Dependiendo de la amplitud de su movimiento, se establecen diversos grados de intensidad: puede abarcar desde la sonrisa velada cuyo movimiento apenas se percibe, hasta en el que se abre la boca para dejar al descubierto los dientes. La sonrisa involucra también otros músculos del rostro: las mejillas del que sonríe, se elevan; además se ensancha la parte media de la cara, lo que provoca que disminuya su diámetro vertical. En algunas personas, al levantarse las mejillas, se muestran ciertos hoyuelos en el centro de las mejillas. También la nariz se involucra en el juego de la sonrisa. Se hace más prominente; pero sin presentar pliegues o surcos verticales que partan de su raíz. Los ojos también intervienen en la sonrisa; en ese momento brillan de una manera especial; su parte blanca disminuye por efecto de la contracción del músculo de los párpados. La frente se ensancha, desarrugándose, se pone lisa, mientras las cejas se arquean ligeramente. La sonrisa, implica una serie de movimientos complicados y admirablemente adaptados entre sí. En los grados siguientes adquieren un mayor desarrollo y, a su vez, se combinan con nuevos elementos.

Segundo grado. A diferencia del primer grado en el que la risa es muy discreta, aquí tiene una intensidad moderada. Reír moderadamente implica que las modificaciones del rostro que ocurren en el primer grado, se intensifican. Pero lo notable en este grado, es que esas modificaciones van acompañadas por algún sonido, producido por el aparato respiratorio que también se expresa con una intensidad moderada. Este sonido es una especie de golpe brusco que implica una exhalación más fuerte que las ordinarias; generalmente, se repite más o menos rítmicamente, dependiendo de la naturaleza de cada individuo. Esta forma de reír no involucra a los músculos del tórax y el diafragma que entran en juego en el grado siguiente.

En el tercer grado, la risa es fuerte. Sucede cuando las sacudidas en el individuo provienen del diafragma y de los

músculos torácicos que comprimen los pulmones para producir fuertes exhalaciones. Esta risa se manifiesta como en una especie de estallido, la fuerza de la exhalación empuja al diafragma; pero luego se producen en él una serie de palpitaciones espasmódicas a las cuales corresponden una serie de exhalaciones. De ese modo, los pulmones quedan vacíos de aire; entonces se volverá a producir una exhalación profunda para dar comienzo a un nuevo periodo del fenómeno.

Finalmente, al cuarto grado se le nombra: risa inmoderada. En este grado aparecen notablemente intensificados la risa y los demás movimientos que ocurren en los grados anteriores. Aquí las personas, literalmente, se doblan de risa. Este grado se caracteriza por una violencia convulsiva. En efecto, los ojos, que en los grados anteriores brillaban de una manera especial, en este reír violento, generalmente, los ojos se llenan de lágrimas, lo que provoca que el llanto se confunda con la risa. Los músculos que rodean a los ojos se contraen espasmódicamente; ocultan a los ojos del tal modo que no dejan ver más que la pupila. Mientras tanto, la cabeza y la cara se hinchan de sangre, ensanchándose notablemente las venas, cuyo relieve se hace notar. La exhalación se hace cada vez más difícil y violenta, el cuerpo se sacude con frecuencia y padece dolores en el pecho y en los costados. Suele manotearse o golpear al piso con los pies. Lo que caracteriza también a este grado de reír es su violencia. Es una risa que parece imponerse desde fuera, pues generalmente no guarda proporción su intensidad con el objeto presentado por el conocimiento. Nada puede frenar a esta risa, ante esto, lo único que queda por hacer es dejar que se gaste la energía que provocó a esta risa.

Hasta el momento se ha revisado la risa dentro del ámbito fisiológico, se describieron las reacciones que sufre el cuerpo humano al momento de reír. Ahora, será conveniente abordar los motivos psicológicos e intelectuales que la provocan. ¿Por qué se ríe la gente? ¿De dónde surge la risa? ¿Cuáles son los estímulos que la generan? Si la risa conduce al que ríe a un estado placentero, ¿qué necesidad se estaría cubriendo? Veremos que es más fácil llegar a un con-

senso sobre las reacciones fisiológicas que produce la risa que a los motivos que la generan. No hay duda de que la risa tiene diversas maneras de expresarse que van desde la sonrisa hasta la carcajada explosiva. Se verá que mucho de estas reacciones, dependen, en gran medida, de la experiencia de mundo de aquel que ríe y su relación con el objeto o la circunstancia que lo mueve a risa. No resulta descabellado aquel dicho del *Clown* Tonatiuh Morales: dime de qué te ríes y te diré quién eres. La risa, sin duda, es un medio para conocer algunos aspectos del carácter y la conducta del hombre. Sergio Golwarz tiene una opinión similar, él sostiene que las risas ponen en evidencia el carácter del individuo, sus inclinaciones, sus gustos y la posición que éste asume ante la sociedad y el mundo. Por lo tanto, no cabe la menor duda en afirmar que el grado de intensidad de una risa, depende en cierto modo de la experiencia de mundo de aquel que ríe.

Las motivaciones psicológicas e intelectuales de la risa

¿Por qué se ríe la gente? ¿De dónde surge la fuente que genera a la risa? ¿Cuál es la necesidad que hace reír al ser humano? El *Clown* Jesús Jara afirma que una de las necesidades del ser humano es la risa, ya que a través de ella será capaz de comprender, conocer y asimilar la realidad. La risa, entonces, es un medio por el cual los hombres toman conciencia de su entorno para mejorarlo o cambiarlo. Algo similar opina el *Clown* Jango Edwards al afirmar que al reír, el cuerpo humano consigue relajarse con facilidad, de ese modo se descargan las tensiones y el cuerpo queda limpio de cualquier ansiedad que genera el ritmo de la vida cotidiana. No sólo es una descarga física, sino mental. Al experimentar lo anterior, las personas amplían su percepción de lo que les rodea y sus razonamientos adquieren mayor claridad.

Desde otro punto de vista, el teórico Sergio Golwarz opina que la risa funciona como una válvula de escape; al

reír se libera toda la potencia contenida del deseo de placer. Se ríe para vivir sin preocupaciones. Al experimentar este placer, el hombre, por un momento, es capaz de ser feliz, puesto que no padece angustias que le opriman el corazón y el espíritu. El placer y la alegría es lo que les permite a los hombres cohabitar este mundo. Por su parte, el filósofo Marcos Victoria sostiene que el placer de reír es un mecanismo de supervivencia del ser humano; al reír se descarga una energía tensa que lo lleva a sentirse aliviado.

Sigmund Freud, en su estudio sobre el chiste y el inconsciente, decía que en la risa hay una energía psíquica que encubre los deseos reprimidos de una persona. Esta es una energía tensa que se libera mediante la risa; justo en ese momento el cuerpo experimenta una sensación de placer y alivio. Sin embargo, el efecto emotivo de esta risa se relaciona con la realización de los deseos que uno, en una situación normal, jamás llevaría a cabo en la realidad. Esta risa revela una verdad escondida.

Charles Baudelaire, menciona que existe *la risa satánica*. Esta risa obedece a un sentimiento de superioridad sobre algo. Baudelaire afirmaba que este tipo de risa se vincula con un sentimiento de tristeza. Pone como ejemplo el caso de un vanidoso que se cae al suelo. Por un lado se castiga la vanidad de esa persona; pero por otra parte, se experimenta un sentimiento de tristeza porque la integridad física del vanidoso quedó dañada.

Octavio Paz, un tanto cuanto de manera hermética, aborda un tipo de risa que está ligada a la alegría que surge cuando una persona vive algún hecho sagrado. En ella hay un misterio difícil de explicar. Este tipo de risa la experimentan, por ejemplo, los santos, los sacerdotes y las personas que tienen una experiencia que los lleva a asumir un estado de comunión con el cosmos. Esta risa de alegría, de éxtasis sucede cuando un ser humano asume su lugar ante el universo.

A partir de estas opiniones en torno a la risa podría decirse, otra vez, que el ser humano ríe por placer, para

liberar la angustia que le produce la vida cotidiana y para conocer y mejorar el mundo que habita. También la risa es una manifestación de los deseos reprimidos de las personas; de un sentimiento de superioridad y de un sentimiento de alegría. Por otra parte, casi todos estos pensadores coinciden en que la risa es una manifestación tendiente a lo cómico. Sin embargo, cabría reflexionar un poco en torno a esto. ¿Qué es lo cómico? ¿Lo cómico genera la sensación de alivio y de placer? ¿La revelación de los deseos reprimidos, o cuando se experimenta un sentimiento de superioridad o de alegría sólo puede ser atribuible a lo cómico? En este punto, se puede afirmar que no es así. No todas las risas están relacionadas con lo cómico. Más adelante, veremos que lo cómico tiene que ver con una forma determinada de contemplar al mundo. La risa que se produce al escuchar un chiste de doble sentido y que revela los deseos reprimidos no es igual a la que surge al contemplar la caída de un vanidoso al suelo o la que se origina cuando una persona asume su alegría de vivir dentro de este universo. En todas ellas hay diferencias emotivas notables. Esto conduce a la conclusión de que aquel que ríe por una circunstancia determinada está realizando una serie de juicios que denotan su experiencia en el mundo. A su vez, todo aquel que provoca cierto tipo de risa en los otros, tiene intenciones muy precisas. La risa no es tan inocente como parece, siempre conlleva un propósito muy concreto.

Por todo lo anteriormente dicho, se puede afirmar que existen cuatro formas generales de experimentar la risa. En ellas pueden ubicarse todos los matices de la risa que se han mencionado: risas burlonas, alegres, francas, crueles, sarcásticas, diabólicas, siniestras, infantiles, etc. Estas cuatro formas generales de abordar la risa, implican cuatro estados de ánimo en el ser humano: agredir, defenderse, gozar y experimentar un estado de alegría. Cuando el ser humano vive estas emociones en el cuerpo, se experimenta una sensación de placer. Veamos, a continuación, cómo funcionan estas cuatro generalidades.

La risa que ataca

Sergio Golwarz, afirmaba que hay una diferencia notable entre reírse de algo y por algo. Cuando uno se ríe de algo, equivale a una burla. En cambio, ese sentido desaparece cuando uno se ríe por algo como un chiste, un cuento o una ocurrencia. Baudelaire, asociaba a este tipo de burla con la risa satánica. Según él, provenía de un sentimiento de superioridad o sea que esta risa funciona a la manera de una crítica o juicio contra algo que se sale de lo común. Las personas que se ríen dentro de este contexto, lo hacen para burlarse de aquello que consideran inferior, extraño, fuera de lugar. Sobre todo, esta risa tiende a atacar comportamientos que se salen del común denominador. De este modo, los que se ríen, se ponen por encima del objeto de burla para desvalorizarlo. Se experimenta placer cuando se satisfacen las ganas de atacar al objeto extraño. Para atacar a alguien mediante la risa, por lo general, se buscan cómplices, el burlón, siempre, se alía con otros. Está comprobado que nunca podría hacerlo en solitario. El burlón, al aliarse, consigue dar un golpe contundente. Esto se relaciona con lo que Charles Darwin decía sobre el origen de la risa en el hombre; en este sentido, la risa es el vestigio de una función que en tiempos remotos podía significar una amenaza o una intención de ataque. El hombre en la actualidad abre la boca y descubre los dientes o las encías como para atacar a una persona. Hay personas que para protegerse de una agresión, se ríen.

El doctor Zimerman sugiere que reír es un acto positivo, pues el estímulo de la risa es eficaz para desalojar de la mente todos los pensamientos negativos, perjudiciales o estorbosos. Por eso se cree que la risa tiene un impacto positivo dentro de la psicología de las personas. Relacionado con lo anterior existe una anécdota del célebre médico de la antigüedad Hipócrates, quien tuvo un encuentro con el no menos famoso Diógenes, "el perro". Hipócrates se había dirigido a Diógenes con el propósito de recetarle un remedio a su supuesta locura. Entonces, Diógenes le dijo al

célebre médico: "estoy seguro de que con mi risa te llevarás de regreso en tu equipaje, tanto por el bien de tu patria como por el tuyo propio, una medicina más eficaz que tu embajada". Diógenes era un filósofo que se dedicaba a criticar la conducta de su sociedad a través de burlas e invectivas. Diógenes le recomienda a Hipócrates que el mejor remedio para el espíritu y el cuerpo es la risa que busca agredir aquello que perturba el funcionamiento de algo o que se sale de lo normal, de ese modo se liberan tensiones.

Reír por un sentimiento de gozo y de alegría

La risa también implica un sentimiento de gozo que surge a partir de impresiones que resultan agradables, como cuando, por ejemplo, se huele una flor, se degusta un platillo delicioso o cuando se mira a alguien que resulta agradable. Este tipo de risa, proviene del acto de jugar sin otra intención más que la de interactuar con los demás. Esta expresión de bienestar, no afecta a otros más que a uno mismo. A menudo la risa proveniente de un sentimiento agradable o gozoso se le confunde con la alegría. Es necesario tomar en cuenta que experimentar felicidad y alegría son cosas bien distintas. Existe un tipo de risa que surge de la alegría espiritual. La felicidad nada tiene que ver con la alegría. La felicidad proviene de una idea agradable, es algo relativo, porque depende del concepto de felicidad que cada uno tiene. Siempre, en cualquier caso, será distinto. En cambio, la alegría proviene de un estado de plenitud que se genera cuando el ser humano asume que es una parte integrante del universo y que tiene una dimensión determinada. El que ríe en un estado de alegría no le teme a nada, ni siquiera a la muerte. Se ríe de este modo porque se le revela la unidad cósmica. Los hombres en la actualidad difícilmente pueden llegar a experimentar este estado. Según Octavio Paz, es un secreto perdido y de difícil acceso, pues llegar a un estado de esta naturaleza implica llevar a cabo un ejercicio de desapego para entregarse al ritmo del

universo. Reír por un estado de alegría es estar en armonía con la realidad, jubiloso de bailar al ritmo del cosmos. Esto es algo que la religión cristiana condenó y satanizó; consideraba que una risa proveniente de esta experiencia tenía un influjo demoniaco. Algunos ejemplos de esta experiencia que dan una noción de lo que es reír por un sentimiento de gozo y alegría, se encuentran en ciertos personajes literarios; entre ellos encontramos a Francisco de Asís en la novela *El pobre de Asís* escrita por Nikos Katzanzakis y a Lázaro, en la obra de teatro *Lázaro reía* de Eugene O'Neill y a Saraí, protagonista de la obra *Figuraciones* de Luisa Josefina Hernández.

La risa que protege

A veces, cuando una persona se encuentra ante una situación poco agradable; para no demostrar su incomodidad, sonríe. Esboza una risa que da la impresión de ser amable, pero, en realidad, está fingiendo. A través de esa risa, las personas pueden dominar sus impulsos agresivos y violentos. Se encubren odios, rencores, el instinto salvaje queda encubierto. Cuando alguien se ríe de este modo, hay un gesto que denota cortesía que permite entablar una relación de convivencia social. Esta risa se vuelve una especie de mecanismo de defensa. Si no se empleara, la integridad física de los seres humanos sucumbiría ante la violencia y la ira. La sonrisa, es pues, un esbozo de risa que demuestra lo contrario a una agresión. Es una expresión mínima cuya intención denota buena voluntad y disposición ante una mala situación. Podría decirse que la sonrisa es un medio, a través del cual, el ser humano intenta demostrar que no es voluble.

Si uno llegara a recibir la visita de alguien que le gusta, sucederá que se volverá presa de un estado nervioso. Entonces, para controlarlo, la risa vendrá en su ayuda. También uno se ríe cuando es testigo de algo extraño, algo que se aparta de lo normal, por ejemplo, cuando un maestro

eminente de la universidad se cae de su silla. Uno se ríe porque en su mente ocurre un choque de valores. Entra en conflicto: ¿cómo es posible que una eminencia quede tirada sobre el piso? Hay testimonios de personas que se salvaron de morir y en seguida, para descargar su angustia, prorrumpieron en sonoras carcajadas. Lo mismo se cuenta de algunos condenados a muerte que en el día de su ejecución se soltaron a reír a carcajadas. Y algo muy parecido ocurre cuando una persona observa el instrumental que ha de utilizar el dentista para hacerle un tratamiento dental. Al observar esas herramientas, no puede evitar asociarlas con lo espantoso y peligroso. Para evadir y protegerse de la sensación de peligro que esto pudiera causar, las personas se ríen nerviosamente. Ya sea que se trate de un temor, de la llegada de una persona esperada o una prologada agitación de ánimo, habrá una tensión que se descargue mediante la risa. El estado originado por la tensión se hace insostenible; su inestabilidad lo torna sumamente frágil y, además, susceptible de dar lugar a otro estado mejor organizado, más soportable.

En el teatro, los estilos o maneras de plantear la realidad que tienden a generar la risa en el espectador son: lo cómico, lo grotesco y lo gracioso. Después de haber revisado estas cuatro formas generales de la risa, se descubre una cierta relación con esos estilos del arte dramático. Lo cómico, por ejemplo, se relaciona con la risa que agrede. Por su parte, lo grotesco tiene que ver con la risa que se emplea para defenderse o protegerse. Y finalmente, lo gracioso se asocia con la risa que implica un gozo o una diversión sin complicaciones. La risa que surge de un estado de ánimo alegre, quedaría fuera de esto, puesto que no hay un estilo propio que lo sustente; más bien es el conjunto de otros factores, por ejemplo este tipo de risa llega a surgir en las obras de teatro de género tragicómico.

Para comprender esta asociación de lo cómico, lo grotesco y lo fársico con las clasificaciones de la risa descritas anteriormente, convendrá tomar en cuenta las observaciones que Charles Baudelaire hizo en torno al tema de la

risa. Baudelaire, ha sido uno de los pocos teóricos de la risa que llegó a percibir las diferencias que hay entre un tipo de risa y otro, así como sus respectivos funcionamientos. Es necesario decir que sus observaciones son un tanto cuanto imprecisas; sin embargo, alcanzan a tocar puntos sobre lo cómico, lo grotesco y lo gracioso. Otro estudio llamado *La risa*, escrito por Henri Bergson, curiosamente describe el proceso que implican las risas asociadas con lo cómico. Por su parte, Sigmund Freud en su estudio *El chiste y su relación con el inconsciente* aborda temas que están relacionados con lo grotesco.

La risa asociada a lo cómico, lo grotesco y lo gracioso

Baudelaire decía: "La risa es versátil. No siempre nos regocijamos de una desgracia, de una debilidad, de una inferioridad. Muchos de los espectáculos que excitan la risa en nosotros son bien inocentes y no sólo las diversiones de la infancia, sino también muchas cosas que sirven para el divertimento de los artistas".[3] Esta observación es de gran interés, debido a que Baudelaire distingue formas en que la risa se manifiesta a partir de hechos graciosos, cómicos y grotescos.

Sobre lo cómico opinaba lo siguiente: "Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa".[4] Pone de ejemplo el caso de un hombre que se cae al piso. El hecho resulta peligroso, porque la caída pone en riesgo la integridad física del hombre. Sin embargo, en esa situación, siempre surge la risa. Por tal motivo, cabría preguntarse lo siguiente: ¿por qué uno tiende a reírse de una persona que se cae al suelo? En primer lugar por el dolor que provoca la caída y porque uno se reconoce en el otro; lo que al otro le pasó, podría pasarle a uno. Pero, ¿qué suce-

[3] Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, p. 99.
[4] *Ibid.*, p. 96.

dería en el caso de aquel que cae y que su carácter es vanidoso o fanfarrón y que provoca un efecto negativo ante los demás? Bajo esa circunstancia, uno se ríe para castigar a la conducta del vanidoso. Uno genera un juicio que va dirigido en contra de la soberbia de aquel que cae al suelo. Al respecto, Baudelaire afirma que: "cierto es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente".[5] Baudelaire se refiere a lo cómico en el sentido de alguien que se ríe para castigar al que se comporta mal y esto a su vez provoca el sentimiento de superioridad en el que ríe: "lo cómico es signo de superioridad o de creencia en la propia superioridad".[6]

Por otra parte, Baudelaire distingue un tipo de risa que proviene del estilo grotesco: "hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco".[7] Aquí, señala que esta risa violenta no proviene de un hecho cómico, es decir de una acción en la que un personaje sufre una desgracia debido a sus costumbres excéntricas o vicios de carácter. Al contrario, la risa surge de contemplar una experiencia o, para ser más preciso, un símbolo. Baudelaire, asociaba lo grotesco con seres cuya razón no puede extraerse del sentido común. Estos seres excitan en el espectador una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en risa desternillada, incontrolable. Esos seres y sus acciones fungen como símbolos, porque hacen alguna referencia a algún aspecto de la realidad. "Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación".[8] En esta frase hay una invitación por parte de Baudelaire a distinguir las diferencias entre lo cómico y lo grotesco. Evidentemente, ambos estilos,

[5] *Idem.*
[6] *Ibid.*, p. 97.
[7] *Ibid.*, p. 100.
[8] *Ibid.*, p. 100.

no comparten los mismos mecanismos de operación. Hay que reconocer que la manera en que Baudelaire distingue a lo cómico y lo grotesco, es algo confusa, pues no aclara a qué se refiere con que lo cómico es una imitación y lo grotesco una creación. Sin embargo, él refiere algunas descripciones que permiten observar las características tanto de lo cómico como de lo grotesco. En primer lugar, es necesario considerar el efecto emotivo. El ensayo de Baudelaire resulta muy interesante cuando se señalan las diferencias entre una risa y otra: "no hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis".[9] Esa risa repentina viene del reconocimiento de algo, como cuando escuchamos un chiste. De lo cómico se dice que la risa tiene una relación con el análisis y es que la risa producida por una situación cómica lleva un juicio implícito; el espectador al ver las acciones de los personajes viciosos, los analiza y emite un juicio. "La risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres".[10] Esta apreciación también resulta interesante porque Baudelaire asocia lo grotesco a una fuerza de la naturaleza, algo que está más relacionado con una sensación o sentimiento primitivo en el hombre y que se asocia con esa energía violenta, animal, que todos los seres humanos tenemos y que reprimimos porque somos civilizados. En cambio, lo cómico tiene que ver con las costumbres, es decir, lo moral. Estos dos aspectos claramente distinguen a lo cómico de lo grotesco y viceversa. Pero Baudelaire vuelve a hacer una vez más confusa la definición de cada uno. En un apartado, afirma lo siguiente: "en lo sucesivo denominaré a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo".[11] A lo cómico lo denomi-

[9] *Ibid.,* p. 101.
[10] *Ibid.,* p. 100.
[11] *Ibid.,* p. 101.

na cómico significativo, argumentando que éste implica un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser un elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral. En cambio, a lo grotesco lo identifica con el nombre de cómico absoluto por aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase y quiere ser captada por la intuición. Esa intuición, lo que realmente capta es el significado de los símbolos. Queda claro que Baudelaire tiene una gran predilección por lo grotesco: "lo grotesco domina a lo cómico desde una altura proporcional".[12] A lo cómico lo trata de vulgar, de fácil comprensión, intrascendente, porque aborda temas de la cotidianeidad. Este es un tipo de prejuicio que debe descartarse cada vez que se emprende el estudio de cualquier manifestación teatral tendiente a lo cómico. En el siguiente capítulo veremos cómo se aplican lo cómico, lo grotesco y lo gracioso tanto en el teatro como en el *Clown*.

[12] *Idem.*

Los géneros dramáticos aplicados a los *sketches* de *clown*

@

Comedia realista

Introducción

Cualquiera que se adentre en el estudio de la comedia, se encontrará con una amplia gama de textos teóricos e históricos que coinciden en asociar a la comedia con la risa. Sin embargo, muchos estudiosos del tema pasan por alto una serie de detalles esenciales para el conocimiento de las obras cómicas; en general, sucede que no observan los diversos mecanismos para producir la risa. No distinguen, por ejemplo, entre el tipo de risa que se genera al contemplar a un vanidoso que choca contra un poste, o entre la risa que se produce cuando miramos las películas de Charles Chaplin o las risas que se experimentan al observar un hecho gracioso como que un payaso entre a la pista del circo y rompa un plato nada más. No se percatan de que el efecto que cada una de estas acciones provoca, es distinto y el

creador cómico, cuando las plasma sobre la escena, persigue una intención muy particular.

Para adentrarnos más a fondo en el estudio de las estructuras dramáticas relacionadas con la comedia se vuelve indispensable hacer una revisión a la parte de la teoría dramática concerniente a la comedia y a la farsa propuesta por los maestros Luisa Josefina Hernández y Fernando Martínez Monroy. La primera, distingue tres tipos de comedia: uno, la comedia de carácter que está completamente ligada con el estilo realista; en este tipo de comedia es el carácter del personaje quien desarrolla todos los sucesos que acontecen dentro de la obra; en este caso, los enredos, los equívocos y las acciones graciosas que suelen caracterizar a las comedias sólo fungen como mero adorno. De la comedia de carácter derivan otras dos que nada tienen que ver con el estilo realista, sino con el idealista: la primera es, la comedia de final feliz o de conflicto y la segunda es, la comedia de enredos o comedia de juego; en ambos casos las situaciones que se desarrollan están por encima del carácter del personaje.

El apunte teórico más antiguo sobre la comedia realista lo encontramos en un párrafo breve de *La poética* de Aristóteles, en el capítulo V:

> La comedia como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.[1]

Puede deducirse que esos hombres viles o malos a los que alude Aristóteles, son personajes cuyo carácter se compone especialmente de defectos; esa circunstancia los lleva a realizar acciones ridículas que no tienen consecuencias graves. La observación que hace Aristóteles es suficiente

[1] Aristóteles, *Poética,* p. 8.

para darnos una idea clara sobre la comedia de carácter y que, evidentemente, no concuerda con el tipo de obras que Aristófanes realizaba.[2]

Por su parte Luisa Josefina Hernández, en un comentario breve sobre la comedia, dice que ésta es: "a) un género crítico de la vida en común o de la sociedad, b) un género cuyos personajes presentan vicios, c) un género en el que el vicioso es castigado con el ridículo y no con el dolor físico, d) un género realista de intenciones moralizantes".[3] Veremos que la estructura de la comedia realista o de carácter se basa en el desorden que un individuo de conducta excéntrica provoca al interior de un núcleo social determinado; llega a un punto en el que la sociedad ya no puede tolerar su conducta, entonces lo castiga con el ridículo. A continuación, estudiaremos el funcionamiento de las partes que componen a las comedias de carácter.

El vicio

La comedia realista, en general, trata sobre personajes viciosos y su respectivo castigo, es decir, que la trayectoria básica de toda comedia se basa en el desarrollo del carácter de un personaje vicioso. Muchas comedias clásicas como *El misántropo* de Menandro, *El enfermo imaginario* de Molière, *La comedia de la olla* de Plauto, *La fierecilla domada* de Shakespeare, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, etc., se basan en la misma trayectoria. Si nos fijamos bien, todos los títulos de las obras mencionadas

[2] A pesar de que siempre se habla de las comedias de Aristófanes, la comedia no nace con Aristófanes. Si se analizan a detalle sus obras, se encontrará que todas ellas eran farsas y no comedias. Claudia Cecilia Alatorre en su libro *Análisis del drama* comenta que la comedia de carácter nace como tal, mucho tiempo después, hacia la segunda mitad del siglo IV a.C. con Filemón, Dífilo y Menandro, debido a los numerosos cambios sociales que se produjeron en la sociedad griega de este tiempo. Para fortuna nuestra, de esa época, sólo existe una obra que nos da una idea sobre el tipo de comedias que se realizaban en aquel entonces, dicha obra es *El Misántropo* de Menandro.

[3] Luisa Josefina Hernández, *Un enfoque teórico de la farsa*, en Karl Sternheim, *Los calzones,* p. 7.

aluden al vicio principal del que tratan. Esto indica que los comediógrafos suelen preocuparse por retratar la parte negativa del ser humano, es decir, sus defectos de conducta o vicios. Bergson afirmaba que estos comediógrafos se fijaron primeramente en el hombre y en el carácter. En las comedias realistas se hacen retratos de carácter viciosos; esto denota una generalidad, pues las situaciones conflictivas que emanan del carácter, atañen a todos los hombres de todos los tiempos. En este sentido lo que todos los hombres han poseído, desde que se constituyeron en sociedad, son los vicios.

El vicio es una parte del carácter, tiene que ver con conductas compulsivas. ¿Qué es una compulsión? Una conducta repetitiva y automática. Martínez Monroy se refiere a ella como una conducta compulsiva que domina a la personalidad y dirige los actos del personaje. Esta manera de comportarse, a la larga, se vuelve una costumbre; es decir, una acción que se repite en automático y que carece de vitalidad y de sentido. Automatismo, rigidez y hábito adquirido y conservado son rasgos de carácter que mueven a risa. Lo anterior se parece a las tradiciones, que no son otra cosa más que moral muerta, se repiten cada cierto periodo de tiempo, pero se olvida el sentido primordial que les dio origen. Los personajes cómicos son aquellos que siguen sus ideas, se empeñan en doblegar las cosas a su propia idea del mundo, no ven ni escuchan nada que no tenga que ver con lo que piensan. Siempre lo hacen, una y otra vez, sin cesar; todo ello consiste en que ven ante ellos eso en que piensan, en lugar de pensar en lo que ven. Pirandello, decía que la vida es un flujo continuo que nosotros los seres humanos intentamos fijar en formas estables y determinadas; así, de ese modo, se forman los conceptos. También podríamos llamarlos ideales. De igual modo actúa el personaje vicioso; es un idealista que trata por todos los medios posibles ser congruente con lo que piensa. Así es como toma una postura clara ante la vida; entonces se figura muchas cosas que necesita creer ciertas y de tomarlas con toda la seriedad posible. El gran defecto de los personajes de come-

dia de carácter consiste en casarse con sus ideas, con lo cual dejan de observar la vida tal como es; este defecto denota una gran falta de autoconocimiento. Los ideales del personaje se oponen rotundamente a la realidad, es decir, que sus ideas nada tienen que ver con el ritmo de la vida. El personaje vicioso repite sus costumbres, es inexorable, no toma en cuenta que "el buen sentido es el esfuerzo de una mente que se adapta y se readapta sin cesar, cambiando de idea […] consiste en una movilidad de la inteligencia que se ajusta exactamente a la movilidad de las cosas".[4] En este sentido, es impensable que un personaje cómico de estas características aprenda a adaptarse. Siguiendo la idea de Bergson, podríamos afirmar que los personajes viciosos padecen una rigidez del alma; esto tiene que ver con una idea incongruente del mundo; ésa es la razón por la cual al vicioso se le considera un excéntrico, pues se sale de lo establecido, su visión de las cosas pone a su entorno social en desorden.

> Nuestra imaginación no lo desprende del cuerpo. Y no se nos ocurre la idea de oponer la rigidez inerte de la envoltura a la agilidad viviente del objeto envuelto. Lo cómico queda aquí en estado latente. A lo sumo conseguiría aparecer cuando la incompatibilidad natural entre lo envolvente y lo envuelto fuese tan profunda que ningún acercamiento, por mucho que durase, conseguiría consolidar su unión.[5]

Sobre los defectos de carácter, dice Bergson lo siguiente:

> en un defecto e incluso en una cualidad, lo cómico está en aquello en que el personaje se entrega sin saberlo, en el gesto involuntario, en la palabra inconsciente […] Por más consciente que pueda ser de lo que dice y de lo que hace, si resulta cómico es porque hay un aspecto de su persona que él ignora, un lado por el que se escapa a sí mismo. Solamente por eso nos hará reír. Las frases profundamente cómicas son las frases ingenuas en las que un vicio se muestra al desnudo […] No es raro que un personaje cómico censure a

[4] Henri Bergson, *La risa,* p. 129.
[5] *Ibid.,* p. 11.

> una determinada conducta en términos generales y que en seguida ofrezca él mismo el ejemplo de esa misma conducta. Así, vemos al profesor de filosofía del Señor Jourdain encolerizarse después de haber predicado contra la cólera.[6]

Estas contradicciones de carácter las padece a menudo el personaje cómico; con ello se muestra su inconsciencia, es decir, la falta de atención hacia sí mismo y hacia los demás. Luigi Pirandello en un párrafo de su ensayo *El humorismo* hace alusión a lo que bien podría ser la condición primordial de los personajes viciosos:

> en su anormalidad, sólo puede ser amargamente cómica la condición del hombre que está siempre fuera de tono, que es a un mismo tiempo violín y contrabajo; de un hombre en el que no puede nacer un pensamiento sin que en seguida no le nazca otro opuesto, contrario; a quien por una razón que tenga que decir sí, en seguida le surjan dos o tres que le obligan a decir no; y entre el sí y el no le tengan en suspenso, perplejo durante toda la vida; de un hombre que no puede entregarse a un sentimiento sin advertir en seguida algo dentro de él que le hace una mueca y le turba, le desconcierta y le enfada.[7]

Luego entonces, el personaje cómico está a disgusto con la sociedad porque su visión del mundo no coincide con la realidad; una vez más se demuestra su falta de conocimiento de sí mismo o sea que se encuentra fuera de tono, he ahí su condición cómica. Pero ese autoengaño lo lleva a sentirse superior a todos los integrantes de su sociedad. Tiene un amor propio, el culto a sí mismo es una forma de elevación personal, un sentimiento de superioridad, es decir la vanidad en su máxima expresión. Bergson, sostiene que la vanidad es el vicio que, en general, muestran todos los personajes cómicos y del cual la comedia de carácter se encarga de atacar. La vanidad brota de la vida social, ya que es una admiración de sí mismo que se funda en la admiración que uno cree inspirar a los demás y, sin embargo, es aún más natural, más univer-

[6] *Ibid.,* pp. 105-106.
[7] Luigi Pirandello, *Obras escogidas,* p. 1072.

salmente innata que el egoísmo. "La risa es el remedio específico de la vanidad, y el defecto esencialmente risible es la vanidad".[8]

Vicio social e individual

Con frecuencia suele decirse que las comedias, en general, son un retrato de costumbres; desde luego esta apreciación no resulta descabellada, puesto que las comedias evidencian algunos aspectos de la conducta humana que tienen que ver, especialmente, con la convivencia en sociedad. Quizá, en algún momento dado, podrían servir como un documento histórico sobre la conducta de las personas y su manera de convivir dentro de una época determinada. En tanto que se han creado sociedades, para que los seres humanos puedan convivir en armonía, aparecen personajes que se oponen a ella; esto se ha presentado desde los últimos dos mil años de historia de la humanidad y es muy probable que se remonte todavía más atrás. También no debemos pasar por alto que la comedia no sólo es el retrato de conductas antisociales, sino también una crítica en contra de ellas.

En la comedia transcurren dos planos de acción: uno es el plano individual, dentro del cual se sitúa el personaje vicioso central; y el otro es el plano social. La sociedad para desenvolverse de una manera que resulte armoniosa, establece pactos de moralidad que permitan una relación de tolerancia mutua entre sus componentes. Un personaje vicioso, al exacerbar su carácter compulsivo, provoca que se perturben los pactos establecidos por la sociedad; a menudo, sucede que los personajes cómicos viven dentro de una sociedad que también posee una enorme cantidad de vicios. El vicio individual hace mancuerna con el vicio social. Por ejemplo, si el presidente de México es corrupto, también la sociedad mexicana lo es; porque si los mexicanos no fueran

[8] Henri Bergson, *La risa,* p. 123.

corruptos, no se toleraría la corrupción; pero a nosotros los mexicanos nos conviene que los jefes sean corruptos. ¿Quién podría tolerar a un jefe que ponga orden en el lugar de trabajo? Nadie. Cuando eso pasa, los trabajadores se enojan; lo mismo ocurriría con un maestro que hace trabajar a los alumnos. Todos somos corruptos, donde hubiera una persona honesta, habría un lío. Es por eso que hay un contubernio entre la sociedad viciosa y el vicioso individual. Lo interesante y complejo de la comedia es que tanto la sociedad como el individuo poseen costumbres negativas, esto nos llevaría a pensar que ninguna de las partes es víctima de nadie; sólo que, la sociedad en cierto modo triunfa, porque es capaz de convertir un vicio en una buena costumbre. Es frecuente que las sociedades establezcan pactos morales de buenas costumbres; sin embargo, es importante notar que la sociedad funciona de igual manera que un personaje vicioso, en el sentido de que defiende a ultranza un valor, una idea, una costumbre. Los componentes de una sociedad se unen en la creencia de que sus costumbres son buenas, incluso son tomadas como verdades, sostienen con convicción que su manera de comportarse así debiera ser; pero, si se observa con detalle, descubriremos que esas verdades son superfluas, puesto que nada tienen que ver con la verdad, son limitadas y rígidas por la simplificación de la masa. Estos pactos morales, en otras palabras, son una mentira en común, la cual permite tolerar conductas y visiones del mundo diversas. Estas mentiras se acomodan a las creencias de una sociedad. Si la verdad se hiciera presente, habría divisiones; en cambio, la mentira une y eso resulta ser una ventaja práctica para sobrellevar la armonía de la convivencia social. Es por eso que el pacto moral busca darle a la mentira una condición de verdad. Pirandello, en su ensayo sobre el humor, cita un pasaje del *Emilio* de Rousseau que ejemplifica la manera en que funcionan estos pactos de moralidad que están sustentados por una mentira en común:

> se puede hacer aquello que se ha hecho y no se debía hacer. Porque un interés mayor puede hacer que se viole una promesa que se había hecho por un interés menor; lo que importa es que la violación se comete impunemente. El medio para este fin es la mentira, que puede ser de dos especies, ya que puede afectar al pasado, en cuyo caso nos declaramos autores de aquello que en realidad no hicimos, o, siendo sus autores, declaramos que no lo somos, y puede afectar al futuro, como sucede cuando nos hacemos promesas que pensamos no cumplir. Es evidente que la mentira, surge de las relaciones de la conveniencia como medio para conservar la benevolencia ajena y obtener el ajeno socorro.[9]

La mentira resulta conveniente, porque de esa manera podemos adaptarnos al ritmo que demanda la convivencia social y a su vez, implica una manera de sobrevivir en el mundo, en cierto modo obedece a un instinto de supervivencia. Es curioso notar que de alguna manera el vicio de un personaje es consecuencia de las reglas morales de la vida en común, sin dejar de lado la responsabilidad que ambas partes tienen en el hecho. El personaje cómico percibe la mentira en que vive la sociedad, entonces decide apartarse de ella, para lo cual se comporta de una manera que en nada concuerda con lo moralmente establecido y también se dedica a señalar las malas costumbres de los demás; se compara con ellos y se asume como el ejemplo de virtud por excelencia. Esta actitud rígida es la que le resulta sospechosa a la sociedad; "porque sería la posible señal de una actividad que se adormece, y también de una actividad que se aísla, que tiende a apartarse del centro común alrededor del cual gravita la sociedad, siendo, en fin, señal de excentricidad".[10]

Un personaje vicioso en sociedad se hace invisible a sí mismo; pero para los demás se hace visible. El personaje cómico se hace invisible a sí mismo, porque su manera de proceder es inconsciente, por eso es que muchos consideran a este tipo de personajes como distraídos, cuyo comporta-

[9] Luigi Pirandello, *Obras escogidas,* p. 1085.
[10] Henri Bergson, *La risa,* p. 23.

miento excéntrico se vuelve inquietante para la sociedad en que se desenvuelve. Si fuéramos honestos, reconoceríamos que uno mismo jamás sería capaz de aceptar sus propios defectos de carácter, siempre se verán y se juzgarán los ajenos. La sociedad, aunque tenga pactos morales erróneos, señala al personaje vicioso, juzgándolo como algo que no debiera ser. Ante esto, la razón del personaje cómico trata de imponerse y la sociedad se venga de eso. Entonces ésta se une con el propósito no de eliminarlo o deshacerse del elemento fuera de control, sino que se limita exclusivamente a ponerlo en orden y para eso se emplea un arma de la cual nadie desearía ser víctima: la risa. Todo personaje cómico, por sus excentricidades, se expone al ridículo. Por lo general, los defectos de los demás son los que nos hacen reír; pero más nos hacen reír por su insociabilidad que por su inmoralidad.

El ridículo

Todas las comedias de carácter están planteadas de tal modo que su propósito principal consiste en obligar a los hombres a corregir sus defectos. Los comediógrafos que realizan este tipo de comedias perciben la existencia de ciertos comportamientos que de algún modo perturban el orden de la convivencia social; entonces, para ponerlos en orden y para invitarlos a corregirse, se les ridiculiza exponiendo públicamente sus vicios o defectos de carácter y sus debilidades y así convertirlos en objetos de burla. Un objetivo de esta naturaleza se impuso Molière. En la biografía realizada por Ramón Fernández se cuenta que hacia el año de 1664 Molière dio un gran salto dentro de su carrera como dramaturgo; pues, si se observa con cuidado su producción dramática a partir de ese año, notaremos que dejó de escribir obras de tono fársico y de enredos para adentrarse en la creación de comedias de carácter. Molière pudo hacer este cambio debido a que se dedicó a observar y señalar con claridad el comportamiento hipócrita y nega-

tivo de la sociedad que le rodeaba; en cierto modo, podría decirse que este tipo de conductas le molestaban mucho y necesitaba atacarlas y delatarlas. Molière tenía muy claro que las personas en general se cuidan de hacer el ridículo, pues nadie soporta caer en una situación que hiera al ego. "Nada corrige mejor a la mayoría de los hombres como la pintura de sus defectos. Constituye un gran ataque a los vicios exponerlos a la irrisión de todo el mundo. Se soportan fácilmente las críticas; pero no se soporta la mofa. Se puede ser perverso; pero no se quiere ser ridículo".[11]

Imaginemos a un nuevo rico que se pasea por las calles céntricas de una gran ciudad. ¡Qué presunción! ¡Cuánto despliegue de vanidad! ¡Enorme es su orgullo por vestir a la última moda! Sus gestos son imponentes y tiene una actitud de autosuficiencia que parece decir: ¡Mírenme, nadie me iguala en lujo, en belleza y en inteligencia! Y los demás lo miran con cierto resentimiento; pero, justo en ese instante, para regocijo de todos, el nuevo rico pisa una cáscara de plátano, el hombre pierde el equilibrio, resbala y toda su humanidad azota contra el suelo. Aquellos que lo vieron hacer gala de ostentación se ríen mientras el infortunado se incorpora para desaparecer lo más rápidamente posible. En este caso, la conducta viciosa que muestra este personaje tiene que ver con la vanidad y su castigo consiste en reírnos de su caída al piso. "El ridículo es la exposición del vicio o de las debilidades del personaje y es el castigo que reciben los personajes cómicos, ya que el vicio los vuelve diferentes, dignos de burla y los aísla de la sociedad. Cuando una sociedad castiga al vicioso lo que hace es dejarlo en evidencia, excluirlo de su sentido y reírse de él al verlo aislado".[12]

El ridículo es una manera de poner en su lugar al personaje cómico por haber transgredido lo que moralmente, dentro de una sociedad, está establecido y todo este movimiento es ocasionado por una conducta excéntrica que lo

[11] Molière en Fernando Martínez Monroy, "La comedia clásica o comedia de carácter: *El misántropo* de Menandro", en *Revista Coatepec*, año 4, primavera-verano, nueva época, 1998, p. 150.
[12] *Idem*.

lleva a aislarse. "todo el que se aísla se expone al ridículo, porque lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo. Así se explica que lo cómico se refiera con tanta frecuencia a las costumbres, a las ideas; hablando sin rodeos, a los prejuicios de una sociedad".[13] Luego entonces cabría preguntarnos, ¿qué es lo que lleva a los personajes cómicos a caer en el vicio? Una pasión que los obnubila, en el sentido de que pierden dominio de su voluntad y los lleva a un arrebato que los hace vivir dentro de una realidad que los aparta.

La pasión cómica en cierta medida tiene rasgos similares a la trágica. "la pasión trágica y la pasión cómica pueden tener causas exactas del mismo orden y de la misma intensidad. Sólo diferirán las consecuencias y la disposición de la obra".[14] La gran diferencia está en que las acciones que realizan los personajes trágicos tienen consecuencias graves, pues su integridad física se ve afectada; por el contrario, los personajes cómicos no tienen consecuencias mortales, el castigo que reciben no es terrible comparado con el de los personajes trágicos, pues solamente padecen un dolor de carácter moral. A final de cuentas un personaje cómico después de hacer el ridículo, sobrevive, por eso, como dice Eric Bentley, queda situado entre los polos de la tristeza y la amargura. Así ocurre todo esto, porque la comedia de carácter está concebida desde el estilo realista; esto, en síntesis, quiere decir que el personaje hace algo y sufre. Un ejemplo notable sobre esta concepción del mundo, la encontramos en *El Misántropo* de Menandro. Cnemón, el personaje central, durante toda la obra, ha manifestado que no necesita de nadie y que preferiría estar solo; pero en el momento en que Cnemón cae al fondo del pozo por intentar sacar una cubeta que por accidente su sirvienta dejó caer, se ve en la necesidad de recibir la ayuda de los demás para salvarse y eso le causa un grave pesar, pues ahora, por necesidad, se ve forzado a aceptar lo que antes rechazaba

[13] Henri Bergson, *La risa,* p. 100.
[14] Ramón Fernández, *Molière*, pp. 141-142.

con ahínco: la ayuda y la amistad de los demás. Si hubiera dolor físico en la comedia, automáticamente desparecería la risa. Ese dolor moral que sufre el personaje cómico es un atentado contra su ego. Digamos que el ego es la maravillosa y extraordinaria imagen que el personaje tiene de sí mismo; esto se complementa con los ideales que enarbola y defiende. Aquí encontramos otra pista sobre el carácter general del personaje cómico: su idealismo. Ahora bien, al ridiculizar tanto su imagen como sus valores, sucede que el ego del personaje queda hecho pedazos sobre el suelo, reducido a nada. Algo muy parecido le pasa a las personas en la vida real… nadie, absolutamente nadie, desea verse expuesto al ridículo. Por ejemplo, si nos fijamos bien, cada vez que nos caemos al piso, lo primero que hacemos es levantarnos y mirar a nuestro alrededor para comprobar que nadie nos haya visto… tenemos miedo de habernos convertido en objetos de burla. En suma podría decirse que el ridículo, es un juicio punzante contra la conducta negativa de un personaje y su función consiste en reducir a nada sus expectativas de grandeza.

El personaje de esta naturaleza se siente muy superior a los demás, esto implica una desproporción entre sus objetivos y su realización, por eso cuando hace el ridículo se vuelve cómico, pues su visión se reduce y su dignidad queda perdida. Entonces, el ridículo es también un desenmascaramiento que degrada la dignidad de un individuo atrayendo nuestra atención sobre sus debilidades humanas, al verlo expuesto de esa manera podríamos llegar a pensar lo siguiente: este individuo que se cree superior, no es más que un hombre como todos nosotros. De esta manera, el personaje cómico ridiculizado no la pasa bien, sufre y se desespera, pues sus ideales y su conducta que defendía a ultranza se ven expuestos y desnudados ante la risa de los demás; castigamos al personaje excéntrico, riéndonos de él. En este caso, se aplica lo que señalaba Henri Bergson: "la risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades

que uno se ha tomado con ella. No alcanzaría su fin si llevara el sello de la simpatía y de la bondad".[15] Y pese a todo, el sufrimiento del personaje trasciende en regocijo; los comediógrafos por lo general tratan de no expresar directamente los sentimientos dolorosos del personaje ridiculizado, sino que los disimulan por medio de extravagancias o hechos graciosos. Cada vez que una comedia concluye hay una sensación de alegría y regocijo, debido al restablecimiento del orden en la sociedad que el personaje vicioso se había encargado de alterar gracias a la excentricidad de su comportamiento.

La historia del arte escénico da testimonios de que la comedia realista, por su fuerte sentido crítico, ha resultado ser mucho más incómoda que las obras satíricas de tono grotesco o de enredos. En las obras de Molière hay una crítica que delata lo falso de los personajes de conducta antisocial; es claro que él sabía retratar de manera exacta el carácter vicioso de muchos condes y clérigos de su época; el precio de esa osadía fue que en vida se le condenó severamente; pero a su muerte, se le prohibió que lo enterraran en camposanto. A lo largo de la historia se ha visto que la gente que tiene un estatus alto y que detenta cargos importantes en el poder no es capaz de soportar las críticas que se dan mediante los planteamientos de la comedia de carácter; lo curioso es que toleren otro tipo de obras y no éstas, ése es un punto del que hablaremos más adelante, cuando se aborde la farsa. Queda claro que nadie soporta el ridículo; por eso, muchos comediógrafos han sido perseguidos. Esto tiene que ver con la idea del desprecio y la condena que se tiene hacia los *Clown*s y los cómicos en general; se les desprecia por su capacidad de desnudar el aspecto verdadero de una conducta viciosa. Darío Fo cuenta la anécdota de unos actores de la *commedia dell'arte*: "se sabe que después, en torno a 1675, casi todos los cómicos del arte tuvieron que abandonar Francia, aunque por breve tiempo, y no por sus chistes, a menudo groseros. Lo que ya no se podía soportar era su

[15] Henri Bergson, *La risa,* p. 137.

juego satírico sobre las costumbres, las hipocresías".[16] Otro ejemplo muy curioso, se dio en Francia durante el siglo XVI, en aquel entonces existió un grupo llamado *Mére-folle*, que estaba conformado por 500 integrantes, entre ellos había tontos, bufones, príncipes, abogados, oficiales de gobierno y mercaderes. Este grupo hacía representaciones escénicas cómicas con la intención de señalar a los ciudadanos de conducta viciosa. Por medio de estas representaciones buscaban corregir las conductas sociales inadecuadas. Si alguien las transgredía, inmediatamente eran arrestados y expuestos a la censura popular. En seguida se exponía la conducta viciosa de un ciudadano. Avaros, oficiales corruptos, esposos y esposas brutales y adúlteros fueron objetos del ridículo.

El efecto cómico

Si el personaje cómico nos conmoviera, es decir, que nos causara tristeza o piedad, no habría efecto cómico. La técnica de la comedia, para provocar un tipo de risa que juzgue y castigue las costumbres negativas de un personaje, necesariamente, debe plantear en él un vicio demasiado arraigado en su alma, de tal modo que resulte odioso para todos los demás. El personaje cómico se vuelve motivo de risa para el espectador debido a su afán por demostrar que la conducta de la sociedad es inmoral, eso lo lleva a toparse con una serie de contratiempos que él mismo se busca por su propia culpa, por ejemplo, en *El Misántropo* de Molière, el personaje central, Alcestes, juega dos roles; por un lado se encuentra al idealista que se ha jurado decirle a todo el mundo sus verdades sin tapujo alguno, porque para él, decir la verdad es un acto de honestidad supremo que todos deberían ejercer; pero esa cualidad se pone en entredicho cuando la galantería de Alcestes debe tolerar la vida licenciosa de su amada Celimena; lo que queda al desnudo es

[16] Darío Fo, *Manual mínimo del actor*, p. 5.

que Alcestes no puede ejercer la honestidad por completo, puesto que cede ante los encantos del amor. El maestro Fernando Martínez Monroy, dice que "el tono cómico tiene mucho de burla y de escarnio, el espectador ríe de los defectos en acción, de lo ridículo que puede llegar a ser alguien que por necesidad nunca es él mismo".[17] Un ejemplo de alguien que por necesidad nunca es él mismo, lo encontramos en una escena de la obra *El burgués gentilhombre* de Molière; en ella aparecen el señor Jourdain y el profesor de filosofía. En esta escena resulta sumamente ridícula la actitud del profesor de filosofía que enuncia de manera pomposa un discurso teórico en contra de la cólera, ponderando una visión de Séneca; pero más tarde vemos a este profesor de filosofía sucumbir ante la emoción de la cólera; entonces la situación se vuelve totalmente cómica por la incoherencia en el carácter del personaje; se puede notar que en su conducta hay una incompatibilidad, la cual delata que no es él mismo. Así les sucede a todos los personajes cómicos. El comediógrafo observa esta contradicción de los personajes, nota que son hipócritas, carentes de verdad. Para crear un carácter cómico, Henri Bergson propone que éste debe ser profundo:

> para que proporcione a la comedia un aliento duradero, y sin embargo habrá de ser superficial, para quedarse en el tono de la comedia; invisible para quien la posee, ya que lo cómico es inconstante; visible para los demás, para que provoque una risa universal; llena de indulgencia para consigo misma, a fin de que se ostente sin escrúpulo; fastidiosa para los demás, a fin de que la repriman sin piedad; corregible inmediatamente, para que la risa no resulte inútil; que renazca bajo nuevos aspectos, para que la risa encuentre motivos siempre; inseparable de la vida social, aunque insoportable a la sociedad: una disposición, en suma, capaz de adoptar la mayor variedad de formas que se pueda imaginar, de añadirse a todos los vicios e incluso a algunas virtudes.[18]

[17] Fernando Martínez Monroy, "La comedia clásica o comedia de carácter: *El misántropo* de Menandro", en *Revista Coatepec,* año 4, primavera-verano, nueva época, 1998, p. 154.
[18] Henri Bergson, *La risa,* pp. 121-122.

Para lograr el efecto cómico, habría que fundir todos estos elementos que Bergson menciona. El resultado de esta conjunción, nos viene a demostrar que el vicio general de toda la comedia es la vanidad. Todas las conductas viciosas giran en torno al vicio de la vanidad. Este tipo de situaciones provoca en el espectador un sentimiento de superioridad; se compara él mismo con la inferioridad del carácter de los personajes viciosos, experimenta una especie de orgullo por no padecer las conductas antisociales que el comediógrafo plasma en los personajes viciosos. Pareciera que los personajes cómicos sólo se componen de vicios, sin que sus virtudes se hagan evidentes; sin embargo, sucede que ante los ojos del espectador no parecen ser completamente malos, ya que en ellos resalta una cualidad sumamente positiva, es decir, la simpatía. La simpatía es el modo de ser de una persona que la hace atractiva o agradable a los demás. Cualquier personaje cómico, a pesar de sus excentricidades, siempre cae bien, su simpatía resulta agradable a la vista y en ningún momento pensamos que sea malo, lo único que hacemos es juzgar sus conductas antisociales.

La moraleja

Eric Bentley, hablando sobre la comedia sugiere que ésta es una manifestación artística negativa, puesto que por medio de ella es posible extraer conclusiones positivas de situaciones negativas. Esas conclusiones positivas de las que habla Bentley no son otra cosa más que la enseñanza moral o moraleja. Recordemos que la moraleja es una lección o enseñanza que se deduce de un cuento, una fábula, un ejemplo, una anécdota, etc. En el caso específico de las comedias de carácter, su propósito consiste en dar una lección moralizante sobre las consecuencias que implica una conducta antisocial. A la moraleja no se llega por casualidad, sino por razones de encadenamiento de causa-efecto; este es otro factor que denota claramente el estilo

realista con que están concebidas las comedias de carácter: el carácter vicioso del personaje, le trae consecuencias negativas: el ridículo. Así, de ese modo, puede extraerse una enseñanza; luego entonces podría decirse que la comedia es una especie de advertencia, pues aquello que le sucedió al personaje cómico podría ocurrirle a cualquiera que obre de una manera semejante. Para lograr esto, es necesario mostrar un vicio que ha de evitarse y que necesariamente debe corregirse, puesto que no conviene dentro de la dinámica social establecida. La moraleja de las comedias no enseña a los espectadores cómo se debe hacer algo bien, sino cómo no se debe hacer algo mal. Es por esta razón que la comedia realista no busca cambiar a las personas de conducta viciosa. Dentro del orden de la realidad eso resulta imposible, pues el carácter humano es un elemento fijo e inamovible; en el caso del personaje cómico siempre será vicioso; lo único que podría llegar a cambiar es su visión de las cosas; eso, necesariamente lo obligaría a ejercer un mecanismo de adaptación con el cual podría encausar su carácter vicioso de una manera que fuera positiva. Es como si alguien que fuera un chismoso empedernido, en vez de andar contando cuentos y secretos sobre las personas para causar intrigas, mejor empleara esas facultades para escribir una novela o una obra de teatro. Digamos que su tarea consistiría en convertir un defecto en una virtud. Si el personaje vicioso pudiera adaptarse, disimularía su vicio; pero justamente, en la realidad, hace todo lo contrario, evidenciarlo. La acción de adaptarse consiste en: "una movilidad de la inteligencia que se ajusta a la movilidad de las cosas".[19] El personaje cómico, si quisiera evitar el ridículo, tendría que esforzarse por aprender a adaptarse cambiando de ideas constantemente, ser flexible. Pero bueno, en la comedia de carácter pasa todo lo contrario. En todas las comedias, después de que el personaje vicioso acaba de hacer el ridículo, hay un momento en que toma conciencia de sus actos, sabe que lo que hizo no está bien, pues su visión del mundo no

[19] *Ibid.,* p. 129.

es aplicable a la realidad; sin embargo, este personaje no va a cambiar nunca su visión de las cosas, seguirá creyendo que tiene razón. Eso le pasa al personaje Cnemón de *El Misántropo* de Menandro; al final los criados lo sacan a bailar para que conviva con la familia; pero Cnemón se niega rotundamente, porque sigue siendo misántropo y no desea ver a nadie.

Los espíritus vulgares de los personajes cómicos han de ser expuestos como motivo de burla para que el espectador comprenda la enseñanza de una comedia determinada; en este sentido, los personajes adquieren una condición redentora, ya que por medio de sus acciones es posible comprender la responsabilidad que existe cuando uno se comporta de manera impulsiva y antisocial. En general, la comedia de carácter busca fomentar entre los espectadores conductas civilizadas que permitan la convivencia armónica en sociedad; los seres humanos necesitan aprender a adaptarse al entorno en el que viven, de lo contrario correrían el riesgo de sufrir un perjuicio o causarlo a los demás, lo cual llevaría a la perturbación del orden social establecido o del pacto moral de convivencia. "Si se acepta que la moral es un pacto de convivencia social, es posible señalar entonces que la comedia es un género moralizador que ridiculiza las conductas que atentan contra el pacto social de convivencia".[20]

Núcleo de virtudes

Para lograr que la moraleja sea efectiva, es necesario que frente al personaje vicioso haya otro que muestre la virtud opuesta al vicio del personaje cómico; a ese personaje comparativo se le denomina núcleo de virtudes, y representa el modelo de comportamiento recomendado por el autor. Volvamos una vez más a *El Misántropo* de Molière. En esa

[20] Fernando Martínez Monroy, "La comedia clásica o comedia de carácter: *El misántropo* de Menandro", en *Revista Coatepec*, año 4, primavera-verano, nueva época, 1998, p. 152.

obra, el personaje que juega el papel de núcleo de virtudes es Filinto. Ante la honestidad de su amigo Alcestes, Filinto ejerce la virtud de la diplomacia, él sabe muy bien que decirle a la gente sus verdades lo llevaría a ganarse enemigos que a la larga lo aislarían de todas las actividades que esa sociedad ejerce; esa es la razón que lleva a Filinto a adular y complacer a los integrantes de esa sociedad, de ese manera podrá desenvolverse sin problemas dentro de ella, a pesar de que basa su existencia en la mentira y la adulación. Por lo tanto, el personaje virtuoso nos muestra el modo correcto de proceder ante una circunstancia determinada. Esta contraposición de caracteres es un recurso de la comicidad muy socorrido; en *Clown*, por ejemplo, la llevan a cabo los personajes Augusto y Carablanca; pero bien podría ser aplicado este recurso a cualquier otro personaje *Clown*. Normalmente encontramos que el Augusto es un personaje cuyo carácter está lleno de defectos; mientras que el Carablanca no manifiesta tener tantos, más bien parece virtuoso; sin embargo, no debemos olvidar que en la comedia todos los personajes denotan vicios; sólo que algunos, para lograr este contraste lo desarrollan de una manera positiva o negativa. Ahora bien, el *Clown* Carablanca comparado con el Augusto, resultaría ser un núcleo de virtudes; luego entonces, el comportamiento del *Clown* Carablanca es el que se recomienda.

Identificación en tercera persona

Siempre que contemplamos los actos de un personaje cómico existe la tendencia de relacionarlos con alguien conocido; de este modo solemos decir: "ese enojón se parece a mi amigo; ¡ay, mira, es igual de chismosa que mi tía!; ése es bien hipócrita, se comporta como el cura de la iglesia". En cambio nunca decimos: yo soy igual que ese gruñón o me identifiqué con el imbécil ése al que todo le sale mal o soy bien mentiroso, igual que ese personaje. Esto ocurre porque "la comedia nos produce una identificación en tercera

persona, esto es que se identifica al personaje con alguien conocido; en cambio, si ocurriera lo contrario, si llegara a darse el caso de que el espectador se reconociera en él, la risa cesaría inmediatamente y se pasaría a compartir el sufrimiento del personaje".[21] El espectador jamás se identificará con el personaje cómico, al contrario ve en él a otras personas, además, lo juzga señalándolo, pues sabe que tipos viciosos sólo son capaces de crear problemas y por tal motivo es justo castigarlos. El juicio dentro de la comedia funciona de este modo: se realiza una comparación entre la moral de la sociedad y el individuo. La sociedad al ver al vicioso piensa: Así lo hace ése; y después se compara diciendo: pero así lo hago yo. El origen de esta comparación proviene de la educación que la sociedad impone; ésta, al notar que el vicioso se sale de ella, piensa: ése no lo ha hecho bien; entonces, una vez más se compara diciendo: yo puedo hacerlo mejor. Y es ahí donde comienzan las diferencias. La sociedad se une para burlarse del extraño, del individualista, de ese modo se establece una superioridad; cuando ve al vicioso cometer el ridículo, se alegra y piensa: a ti te ha pasado eso y a mí no, te lo mereces por soberbio y vanidoso, por haber pretendido estar encima de los demás. Se genera, entonces, un placer maligno al ver la desgracia del personaje ridiculizado.

El comediógrafo, para conseguir que el público se burle del personaje, busca establecer una distancia emotiva entre el público y el personaje cómico; para ello ha de emplear artificios adecuados para que el efecto sea cómico y no patético. Si la sensación de ridículo estuviera planteada en términos de patetismo, sentiríamos lástima por el personaje, lo cual no está planteado dentro de la concepción de la comedia de carácter. Para burlarse de un personaje cómico es necesario desarrollar un estado de insensibilidad; en cierto modo tendría que adormecerse nuestra capacidad de compadecer al personaje. El hecho de no compadecernos ante el personaje burlado, implica que no nos identifique-

[21] *Idem.*

mos con ese personaje. El comediógrafo, de ninguna manera, busca que el público por un momento se ponga en los zapatos del personaje ridiculizado. El espectador no se compromete, ni se identifica con el dolor moral que padece el personaje; por el contrario, se burla; ahí, en ese punto, es donde se toma distancia con el personaje. La comedia de carácter está hecha de tal modo para que el espectador tome una distancia emotiva, es decir: "una rigidez que le impide comunicarse al resto del alma".[22] Tanto el comediógrafo como los espectadores pueden sondear en lo ridículo de la naturaleza humana de los demás, pero nunca en la propia, sólo puede comenzar la comedia allí, donde deja de conmovernos la personalidad del otro. Para que la exposición del personaje ridículo sea eficaz, el comediógrafo busca establecer con el público una alianza que también es conocida como complicidad. Todos los que nos reímos del personaje burlado somos cómplices; reímos con los que ríen, nuestra conciencia se identifica con otras conciencias que gozan, incluso la del autor. En las comedias la complicidad ocurre en dos niveles: el primer nivel se localiza en la obra: la sociedad se une y delata al personaje cómico. El segundo nivel se halla en la representación: el autor se alía con el público y por medio de la unión que hace la sociedad dentro de una obra, es posible castigar al vicioso con la risa. El apasionamiento del personaje cómico, lo lleva a padecer una ceguera espiritual y a estar dentro de una situación de engaños. El comediógrafo se da cuenta de esto, no lo tolera, lo juzga y para criticarlo busca establecer una complicidad con el público para advertirle que la visión del personaje cómico es errónea; sólo mediante esta unión entre el comediógrafo y los espectadores, el hecho cómico puede ser revelado; el público no se engaña, sabe bien que las acciones del personaje no son correctas. Entonces, la verdad y la visión errónea del personaje, mostradas de manera simultánea, provocan risa. Esta risa, por un lado, tiene como objetivo juzgar los comportamientos excéntricos; y por otra parte, la

[22] Henri Bergson, *La risa,* p. 102.

risa tiene la función de reprimir las tendencias separatistas del vicioso.

> Toda sociedad [...] se ve inducida, por un vago instinto, a inventar un modo de corrección y suavizamiento de la rigidez de los hábitos contraídos fuera de ella y que será necesario modificar. La sociedad propiamente dicha no procede de otro modo. Es necesario que cada uno de sus miembros esté atento a lo que le rodea y se moldeé de acuerdo con el entorno, evitando, en suma, encerrarse en su carácter como en una torre de marfil. Y por eso la sociedad hace que sobre cada cual se cierna, si no la amenaza de una corrección, al menos la perspectiva de una humillación que no por ser ligera resulta menos temible. Esta debe ser la función de la risa.[23]

Cuando el espectador ríe, tiene imperio sobre el personaje, con la risa se venga del mal proceder de un personaje vicioso y es ahí donde se localiza el sentimiento de superioridad que permea en toda la comedia. La risa cómica cumple una de sus funciones principales: conseguir que el distraído amor propio de cada cual (la vanidad) adquiera una conciencia de sí mismo y se pueda obtener de ese modo, la mayor sociabilidad posible de los caracteres.

Generalidades de la comedia

Al inicio decíamos que la comedia se desarrolla entre dos planos: el plano social y el plano individual. En el plano individual se encuentran el personaje o los protagonistas y se señala su carácter compuesto de vicios y pocas cualidades. El desarrollo de la acción comienza con la armonía basada en la tolerancia hasta llegar al crecimiento de la conducta viciosa y de ahí se pasa al ridículo. El enredo o la concepción anecdótica se encargan de unir a ambos planos de acción. El personaje comparativo que actúa como núcleo de virtudes oscila alrededor de este planteamiento.

[23] *Ibid.,* p. 98.

Estos son los elementos comunes a toda comedia que se basa en el carácter vicioso de un personaje determinado y este es su funcionamiento básico.

La comedia no realista

Introducción

Desafortunadamente son escasos los estudios teóricos enfocados al tema de la comedia no realista, a pesar de que, curiosamente, la producción de este tipo de comedias es muy frecuente. Hay muchos *sketches* de *Clown* que están concebidos dentro de las estructuras de la comedia no realista, por tal motivo resulta importante y necesario estudiar sus mecanismos. Para este tema, me basaré en los estudios realizados por el maestro Fernando Martínez Monroy, quien ha explicado de manera detallada y precisa los mecanismos que componen a este tipo de comedia, también denominada comedia de final feliz. Cabe decir que el estudio histórico que él realiza sobre este tipo de comedias es extraordinario.

El antecedente más antiguo de la comedia no realista, se encuentra en las obras de Plauto y Terencio. Obras como *Los menecmos* y *Anfitrión* de Plauto y *La Andriana* de Terencio ya planteaban claramente los elementos constitutivos de la comedia de final feliz y se distinguen perfectamente de las comedias de carácter. Esta forma teatral, concebida en la antigua Roma, posteriormente tuvo una influencia en los autores del Siglo de Oro español e Isabelino. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Lope de Rueda y Shakespeare, escribieron algunas de sus obras bajo los parámetros de la comedia no realista. Otro periodo histórico en que se desarrolló este tipo de comedias fue durante el renacimiento con la *commedia dell'arte*. Estas obras destacan por el empleo de los siguientes recursos característicos de la comedia no realista: equívocos, casualidades, disfraces, cartas falsas, triángulos amorosos, iden-

tidades fingidas, confusiones *in crescendo* que llegaban hasta lo descabellado, etc.

¿Qué es la comedia no realista o de final feliz?

Anteriormente, vimos que la comedia de carácter no sólo tiene por objetivo divertir, sino también dejar en el espectador una enseñanza moral por medio de un mecanismo dialéctico de exposición de un vicio y su castigo; en tal caso no es posible aplicar el esquema de la comedia de carácter a otro tipo de manifestaciones que también buscan generar la risa, me refiero, en concreto, a la comedia no realista y a la farsa; en ambos géneros dramáticos la realidad es retratada de manera distinta y, por lo tanto, posee esquemas propios. Las comedias de final feliz no se trataban de comedias moralizantes, ya que su intención no consiste en juzgar conductas antisociales, sólo se sirve de ellas para obtener un fin determinado. La comedia no realista o de final feliz, en palabras de Martínez Monroy es: "un tipo de obra lograda a partir de medios técnicos artificiales, de convenciones que en realidad son fórmulas, recetas eficaces para hacer reír, dechado de recursos para agradar y lograr éxito con ellas".[24] Este tipo de comedia no concibe la ética, puesto que las acciones de los personajes no tienen consecuencias graves, la conducta viciosa no conlleva una responsabilidad, no le afecta al propio personaje; pero sí a los demás.

Es necesario tomar en cuenta que esta manifestación teatral es de origen popular y por tal motivo tiende a complacer al público. Es por eso que el elemento de lo gracioso es un aspecto esencial de estas comedias. Lo gracioso, tiene como propósito principal agradarnos y se contenta con que su expresión no nos parezca desatinada o falta de todo contenido. Pareciera que lo gracioso carece de una intención

[24] Fernando Martínez Monroy, "La comedia de final feliz", en *Revista Coatepec*, año 5, invierno-primavera, 1999, p. 157.

profunda, pues lo que desarrolla tiene una careta que lo hace ver trivial, debido a que muestra una visión falsa de la realidad; pero es mostrada de manera verosímil, de tal modo que es creída y se vuelve emocionante. Por tal motivo, el material de las comedias de final feliz busca tener agradables accesorios y, para lograrlo, la acción queda reducida a un juego de asuntos graciosos y espectaculares. La comedia no realista implica una concepción divertida de la realidad, en ella se proyecta un mundo en que las preocupaciones pasan a segundo plano con la finalidad de conseguir placer y regocijo. En múltiples ocasiones se tienen prejuicios contra de lo gracioso, porque se piensa que no tiene valor estético, se le considera asunto de bobería, infantil, en suma algo que pareciera no tener trascendencia ni contenido. Y sin embargo, la experiencia nos demuestra que lo gracioso puede ser un vehículo para hablar de asuntos con contenido temático profundo.

Luisa Josefina Hernández, afirma que la sal y pimienta de estas obras son las frecuentes equivocaciones y los malos entendidos. Agrega además, como ya habíamos visto que: "las obras se componen de los vericuetos de las anécdotas, de los recursos en que el autor abunda para adelantar el desarrollo de su trama, nunca en la trayectoria de los personajes, etc.".[25] En las obras de este tipo, los personajes pasan por un momento en que han estado a punto de perder la armonía que tenían al inicio; sin embargo, cuando llegan al final, son felices porque logran conservar lo que tenían. Una vez encontrada la felicidad, los personajes tienen la posibilidad de valorar más su vida. Invariablemente todos los personajes en este tipo de comedia llegan a la misma meta: el final feliz. En estas comedias los personajes son llevados al triunfo, a la gloria, a la exaltación de sí mismos.

[25] Luisa Josefina Hernández, "Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro", en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962, No. 5, p. 48.

Estructura de la comedia de final feliz

La acción se concentra en una situación determinada y se explota hasta sus máximas consecuencias, el conflicto se enreda de tal modo que pareciera no tener solución, hasta que de pronto, súbitamente, ocurre una resolución ingeniosa de la situación: se desanuda el enredo para regocijo y sorpresa de los espectadores, con esto se llega al final feliz y al bienestar de los personajes. Los creadores de estas obras buscan darle gusto al público, brindándole emociones gratas que permitan simpatizar con él; de este factor proviene su carácter y éxito comercial. El movimiento de las acciones de la comedia de final feliz deriva a partir del vicio de un personaje; es ahí donde el autor hace hincapié en los líos y enredos que éste suscita. O sea que el enredijo se da a partir de la confusión entre las causas y las consecuencias, y de la inversión de valores y funciones, lo cual revela la visión ilógica del personaje y el absurdo de una situación.

Martínez Monroy, propone que las comedias de este tipo se componen de cuatro etapas que tienen por objetivo alcanzar el final feliz. A la primera etapa se le denomina etapa A, y consiste en el planteamiento del orden que avanza hacia su ruptura por medio de una situación que contrastará con el segundo momento denominado etapa B. En esta primera etapa A, hay un tono gracioso que tienen que ver con confusiones, enredos, juegos de palabras e ingenio. En la etapa B, se altera la armonía inicial planteada en la etapa A, y además se prepara al espectador para un desenlace de consecuencias terribles, lo cual debilita el tono cómico que se vuelve insostenible ante situaciones dolorosas, angustiantes y preocupantes que padecen los personajes. Cabe hacer notar que el tono de este tipo de comedias tiene una parte cómica y una seria, es por eso que Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* recomendaba lo siguiente: “lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio en Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasífae, / harán grave una parte, otra ridícula; / que aquesta

variedad delecta mucho".[26] En esta etapa B el espectador debe tener la sensación de que la situación terrible no tendrá solución alguna. Cuando el lío o el enredo parece imposible de resolver y que por tal motivo el personaje quedará dentro de una situación muy complicada se genera expectación por saber cómo se ha de resolver el conflicto. Finalmente, para sorpresa de todos y para contrarrestar los efectos graves de la etapa B, repentinamente ocurre una situación maravillosa y fortuita que cambiará violentamente el rumbo de los acontecimientos hacia el final feliz. A este hecho se le denomina factor X. La tercera etapa de la comedia acontece cuando surge el factor X, en ella los espectadores experimentan sorpresa por contemplar la manera ingeniosa con que el personaje resuelve el problema; el factor X aparece siempre cuando la comedia está por concluir. Lope de Vega sugería a los comediógrafos poner este factor cerca del final de la comedia: "ponga la conexión desde el principio / hasta que vaya declinando el paso / pero la solución no la permita, / hasta que llegue la postrera escena; / porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara; /que no hay más que saber en lo que para".[27]

Generalmente, los espectadores saben bien en qué terminaran estas obras: en que todo se resuelve felizmente, por lo tanto, lo único que podría mantener el interés del público es la manera en que se resolverán los enredos y los líos (factor X). Es en la restauración del orden donde se halla lo divertido de la comedia de final feliz; pase lo que pase, siempre se llegará al final feliz, en ese momento se recupera el tono gracioso con el que empezó la obra.

Martínez Monroy, sugiere, además, que existen dos especies de comedia de final feliz: la primera basa su planteamiento dramático a partir de un conflicto y la segunda en las posibilidades lúdicas del enredo. En ambos casos se mantiene la misma estructura y tienen como intención di-

[26] Lope de Vega, "Arte nuevo de hacer comedias", en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962, p. 26.
[27] *Ibid.,* pp. 27-28.

vertir a los espectadores sin complejidades, sin catarsis, sin moralejas, sin ninguna otra exigencia más que la atención y la disposición para creer en lo que se muestra. Como ejemplos de comedias de enredo están *Los Menecmos* de Plauto; *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina; *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare; *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. Entre las comedias no realistas de conflicto se encuentran: *El amigo secreto* de Luisa Josefina Hernández y *El casamiento* de Nikolái Gógol.

Antes había hecho la observación de que la estructura dramática de muchos *sketches* de *Clown* se basa en la comedia no realista; en este momento podemos especificar que, principalmente, se basan en las comedias no realistas de enredo. Por ejemplo, veamos cómo funciona una rutina en la que el *Clown* entra a tocar un instrumento musical. Al principio parece muy seguro de sí mismo: se muestra engreído y pulcro, da la impresión de que es un gran maestro virtuoso, excelso ejecutante de su instrumento y que deleitará a la audiencia como nunca. De pronto, se enfrenta a una serie de problemas: tiene que limpiar su instrumento porque no suena bien; su asiento es incómodo y por si fuera poco el instrumento se desbarata; entonces, hace todo lo posible para remediarlo. Esta serie de acciones muestran su torpeza; sin embargo, para sorpresa de todos, a pesar de tener el instrumento desbaratado, este *Clown* logra interpretar su instrumento virtuosamente. Así, de esa manera, logra granjearse la simpatía del público.

Un ejemplo de un *sketch* de *Clown* de comedia no realista de situación lo proporciona Darío Fo:

> recuerdo un número de la *troupe* de los Cavallini: salen a la pista Augusto y Toni, se sientan uno junto al otro, y comienzan a tocar, el uno una trompeta y el otro un saxofón. Se paran, discuten sobre la melodía: Augusto escribe las notas en la arena de la pista mezclada con serrín. Tocan los acordes correctos. Llega el *Clown* blanco y los echa: “Aquí no se toca, es zona de silencio, váyanse más allá”. Antes de trasladarse, los dos *Clown*s recogen en sus sombreros la arena

> con serrín en la que habían escrito las notas. Se alejan, van al otro lado de la pista. Colocan las sillas y esparcen la arena con serrín en un espacio angosto. Vuelven a tocar pero, al llegar al primer estribillo, desafinan. Falta una pequeña nota que han olvidado recoger. Vuelven entonces al primer sitio, buscan la pequeña nota por el suelo, la encuentran, recogen un puñado de arena con serrín, la esparcen en el nuevo espacio y vuelven a tocar, por fin en paz, su música.[28]

La estructura de muchos *sketches* de *Clown* se desarrolla a partir de la torpeza e ingenuidad de un *Clown*; este aspecto de carácter es lo que lo lleva a meterse en problemas y, a pesar de ello, busca varias maneras de solucionarlo hasta que finalmente encuentra una que resulta ingeniosa, con lo cual su torpeza troca en habilidad y virtuosismo. Ojalá así sucediera en la realidad, en que las consecuencias ocasionadas por la torpeza de las personas se resolvieran no sólo sorpresivamente, sino también de manera virtuosa. Y es en este aspecto donde podemos percibir el estilo idealista que permea en la mayoría de los números de *Clown* de este tipo; dicho estilo denota el aspecto falso de la realidad, pero como es mostrado de manera verosímil, en tanto que mueve nuestras emociones, entonces, se convierte en un acto verdadero.

En algunas comedias y *sketches* de *Clown* concebidos bajo los esquemas de la comedia no realista o de final feliz destacan, sobre todo, el espíritu de juego que las preside. Para entender con precisión el movimiento de estas obras es necesario recurrir a la idea del juego que hay en ellas: "ese juego que es una imitación de la realidad siempre distorsionada, que es gratuita o sea sin consecuencias y que es sobre todo bello".[29] Este sentido de gratuidad es lo que desencadena los equívocos y las aventuras que acontecen en las comedias no realistas; eso es lo que les da una gran belleza plástica y de dibujo; "inclusive la sensación de lo

[28] Darío Fo, *Manual mínimo del actor,* p. 303.
[29] Luisa Josefina Hernández, "Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro", en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962, No. 5, p. 49.

repetitivo, es belleza. Un juego debe repetirse, de allí la construcción episódica de muchas de ellas".[30]

Personajes tipo

Al presenciar una comedia no realista o de final feliz se tiene la sensación de que ocurrieron muchos acontecimientos; eso pasa porque el énfasis, en este tipo de comedias, está en la complejidad anecdótica y no en el carácter de los personajes, bastaría con esto para comprender la diferencia ante una comedia de carácter y una comedia de final feliz. Dado que las comedias no realistas se basan en la complejidad anecdótica, los autores se sirven de los personajes denominados tipo. La función de estos personajes resulta fija, todo en ellos es constante, están diseñados para jugar un rol más específico como los galanes, los padres letrados, los sirvientes que había en las obras del Siglo de Oro español o Arlequín, Pantaleón y el Dottore de la *commedia dell'arte* o los *Clown*s Augusto y Carablanca. Todos estos personajes están al servicio de una trama previamente concebida para avanzar hasta conseguir el desenlace feliz. Como dice Martínez Monroy, estos personajes fueron creados en función de la trama muy a la manera del funcionamiento de las piezas del juego de ajedrez; cada una de ellas tiene movimientos fijos y su posibilidad de juego se basa en la infinitas combinaciones que pueden alcanzar sin abandonar las trayectorias que las caracterizan. En general, los personajes tipos son iterables, realizan siempre las mismas acciones, son bromistas y truculentos; se sabe de ante mano cuál va a ser el desenlace de las peripecias. Los personajes tipo también se caracterizan por no tener complejidad de carácter, es decir, que son personajes de una sola dimensión, es como si fueran deshumanizados y ésta es una pista para darnos cuenta de que nada tienen que ver con el estilo realista. Los personajes tipo pueden

[30] *Ibid.*, p. 50.

describirse sobriamente con algunas pinceladas; resultan ser típicos para que rápidamente sean reconocidos por el espectador en cuanto aparecen en escena. Los personajes tipos de la comedia no realista son por excelencia los pícaros, que son viciosos sin castigo, pues de manera hábil e ingeniosa se salen con la suya.

Si un personaje de comedia de final feliz enriqueciera su carácter, entonces sus acciones serían dirigidas por éste (de igual manera como sucede en las comedias de carácter). Bajo este aspecto no tendrían cabida hechos fortuitos y azarosos; entonces se rompería la convención de la trama de final feliz o quedaría reducida a telón de fondo. Un personaje con complejidad de carácter hace que la anécdota se reduzca y que los sucesos que en ella se desarrollan, sean consecuencias del carácter combinado con sus circunstancias. Y sin embargo, el personaje tipo, de todos modos muestra levemente algunos rasgos de conducta viciosa, sólo que en este caso se apartan de las implicaciones que tiene una conducta antisocial, pues no afecta para nada a las reglas de convivencia en sociedad. El vicio que ejercen los personajes tipo, adquiere matices graciosos e inocentes. Como habíamos dicho, el personaje tipo por excelencia, dentro de la comedia no realista, es el pícaro que es un personaje vicioso que no sufre el castigo del ridículo. El pícaro tiene un espíritu malicioso; un ejemplo de pícaro lo podemos encontrar en el personaje de Puck de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Él no es lo suficientemente profundo o intencionado como para ser un villano. Crea dificultades por accidente y aún por naturaleza; pero no siempre de intento y nunca con el propósito de causar daño serio.

Efecto en el espectador

El teatro de convenciones repetidas tiene como propósito otorgar superioridad al criterio del espectador; esto implica que se le hace sentir inteligente por ser capaz de prever lo

que va a ocurrir dentro del juego de la obra, esto lo llevará a sentirse satisfecho al ver sus pronósticos cumplidos. El espectador sabe muy bien lo que va a pasar; para mantener su atención en todo momento, el comediógrafo debe crear recursos que sean del agrado de los espectadores, hay uno que suele emplearse con frecuencia y que su uso resulta altamente eficaz, me refiero a los apartes. Los apartes rompen la ilusión de la realidad escénica para dirigirse directamente a los espectadores con el propósito de granjearse su simpatía, además de que sirven para informarle a la audiencia, en un momento dado, lo que siente y piensa un personaje determinado. Esta situación pone al espectador en un lugar por encima de lo que se desarrolla en la escena, él es quien entiende todos los enredos que acontecen y que los personajes no saben, espera con ansia el desenlace que el comediógrafo se empeña en alargar y que podría resolverse con una simple aclaración. En suma, el espectador sabe lo que pasará y además sabe que todo tendrá un buen fin.

Considerando que al público se le otorga cierto poder, el autor de este tipo de obras se ve en la obligación de tomar en cuenta todo aquello que es del gusto del espectador. Al respecto, Martínez Monroy, sostiene que romper con el patrón en que las comedias de final feliz están construidas podría significar que los espectadores se desilusionen, por no ver realizadas sus expectativas. Si se modificaran dichas expectativas, significaría ignorar el gusto del público. Entonces, el comediógrafo para agradar a su público ha de poner un gran empeño, ya que de eso depende el éxito comercial de este tipo de obras. Esta circunstancia llevó a Lope de Vega a escribir con cierto resentimiento lo siguiente: "Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgo aplauso pretendieron; /porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto".[31] El teatro comercial es complaciente, porque está a la altura de las ne-

[31] Lope de Vega, "Arte nuevo de hacer comedias", en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962, p. 24.

cesidades y del gusto del espectador, tiene una concepción maquiavélica, pues el fin, justifica los medios.

La visión que la comedia de final feliz hace del hombre es parcial e idealizada, debido a que refleja la vida de manera posible, es decir, dentro de los mecanismos de casualidad y de coincidencia, lo cual delata el estilo idealista con que está concebida, esto quiere decir que no se contempla a la vida de manera profunda y compleja. La comedia de final feliz ofrece una idea de la felicidad como por ejemplo: la unión conyugal, la recuperación de un amor perdido, la estabilidad emocional, el amor filial, la resolución de nuestras torpezas, etc. Además nos deja entrever que se puede ser feliz a pesar de los demás, de las carencias, de la injusticia, de las frustraciones, de la inmoralidad. En este sentido, la comedia de final feliz actúa sobre la capacidad de fantasía del espectador para evadirlo de la realidad. El espectador de este tipo de manifestaciones artísticas busca entretenerse por medio de emociones que la vida cotidiana no siempre le ofrece; como por ejemplo, emociones inicuas que lo hacen sentir sin compromiso intelectual o espiritual.

El maestro Fernando Martínez Monroy cuestiona el hecho de que la trayectoria cómica avance hacia un final que sea feliz para todos los espectadores; además, observa que en todas las comedias de final feliz, en general, se recomienda una idea de felicidad que un autor determinado tiene. Ante ello habría que preguntarse si se está de acuerdo con que se puede ser feliz de la manera que el autor propone. Las comedias de final feliz son reaccionarias, porque propagan una moral, triunfan los valores establecidos, pues es una recomendación de algo bueno que, dentro del orden de la realidad, no tendría cabida como el matrimonio, la unión familiar, la religión, etc. Martínez Monroy agrega una observación muy interesante sobre la intención que persiguen las comedias de final feliz: "las comedias de final feliz son susceptibles de volverse peligrosas y reaccionarias pues, con el pretexto de ser comedias y de ocuparse de defender la idea final de la felicidad, suelen apoyar la moral establecida, defienden los valores del sistema, es de-

cir, aquellos que convienen a los intereses de unos cuantos y nunca a los intereses de la colectividad".[32]

El comediógrafo no realista refuerza la moral conservadora, abordando asuntos inmorales que dentro de la sociedad generarían desorden y caos de valores, ello queda reflejado al mostrarse condescendiente con la conducta viciosa de sus personajes. Por ejemplo, en la obra *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, la protagonista doña Juana, tiene el vicio de la mentira y de la manipulación. Ella engaña, miente y acomoda todo a su conveniencia con el único afán de recuperar el amor de su prometido, don Martín. El ejercicio del vicio de doña Juana no tiene consecuencias graves, sino todo lo contrario, le permite recuperar su amor perdido y además el mundo adquiere de nuevo orden y armonía. Si comparamos a doña Juana con el personaje principal de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, notaremos que es el mismo vicio, sólo que en la obra de Juan Ruíz de Alarcón sí tiene consecuencias graves el vicio de la mentira, y eso se debe a que la obra tiene un tratamiento realista.

Dado que la comedia de final feliz no tiene otra pretensión más que la de ofrecer al espectador un tipo de comedia jocosa encaminada principalmente a hacer reír, jamás se topará con las objeciones de un censor y esto se debe a que este tipo de comedias, moralmente hablando no resultan peligrosas. Esto nos llevaría a cuestionarnos sobre un aspecto del *Clown*: ¿por qué el *Clown* tuvo mucho éxito en países en donde la censura y la represión tenían mecanismos efectivos? Sin duda, porque era portador de una moral que era conveniente para los intereses de esos países.

Para concluir, diremos que la comedia de final feliz es: "una recomendación de sumisión y resignación ante lo que no se puede cambiar y de aceptación de lo que se tiene".[33] La felicidad en este tipo de obras aparece como resultado del uso de tretas y engaños o como solución de

[32] Fernando Martínez Monroy, "La comedia de final feliz", en *Revista Coatepec*, año 6, no. 5, p. 170.
[33] *Ibid.*, p. 171.

compromiso para situaciones inmorales favorecidas por las circunstancias. Además, podemos agregar que la comedia no realista es un entretenimiento, es "teatro juego, teatro exaltación, triunfo del hombre… pero no busquemos en él lo que nos entregan otros géneros cómicos; profundidad psicológica, crítica social, reflexiones morales de aplicación inmediata".[34]

La farsa

Antecedentes

La historia del teatro nos dice que tanto la tragedia como la farsa son los géneros teatrales más antiguos. Se cuenta que surgieron en las fiestas dionisiacas que se realizaban en la antigua Grecia. En aquel entonces no se les consideraba manifestaciones artísticas, por el simple hecho de que el término arte, como lo conocemos ahora, no existía. La tragedia y la farsa solamente tenían utilidades prácticas y ambas surgieron de festividades cuya esencia consistía en celebrar la muerte y la resurrección del hombre, las sucesiones y la renovación de las estaciones del año; en suma estas fiestas se caracterizaban por tener una relación profunda con el tiempo. La tragedia se representaba dentro de las fiestas primaverales que conmemoraban el ciclo de renovación anual; en ellas se buscaba que los participantes experimentaran la sensación de renacimiento en la contemplación profunda de su relación con el cosmos, además celebraban y agradecían los alimentos que la tierra les brindaba y su presencia continua en el movimiento del cosmos. A su vez, las farsas se presentaban en las fiestas de carácter profano, en ellas los asistentes tenían la posibilidad de purificar su ser por medio de obras teatrales que presentaban sucesos falsos y cuyos personajes repre-

[34] Luisa Josefina Hernández, "Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro", en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, 1962, No. 5, p. 50.

sentaban las debilidades del ser, desprovistos de culpa. El autor de farsas más antiguo del que se tiene noticia es Aristófanes.

Otro antecedente de la farsa, del cual se tiene registro, es el carnaval medieval. En esta época, la religión cristiana le permitía a la gente, durante el tiempo de las fiestas del carnaval, tener sexo, comer desaforadamente y divertirse sin restricción alguna, para que, posteriormente, saciados todos esos apetitos, pudiera cumplir de manera ordenada y organizada los ritos de la cuaresma, previos a la semana santa en la que se conmemora la pasión de Cristo y que son días de guardar. El carnaval era una especie de válvula de escape en el que la gente se permitía abolir, provisionalmente, las relaciones jerárquicas, las reglas de convivencia y el rigor que la moral Cristiana le imponía. Todos los participantes del carnaval adquirían igualdad, sin importar las diferencias de clases sociales y el tipo de convivencia cotidiana. Era como si los participantes tuvieran una segunda vida en la que tenían la posibilidad de establecer verdaderas relaciones humanas con los demás. Todas las ideas, pensamientos y posturas desaparecían para unirse en un todo. En esa segunda vida, el mundo parecía tener una lógica alrevesada; por un momento, los roles sociales se invertían: los ricos se convertían en pobres y los pobres en ricos o a veces ocurría que los reyes se volvían objetos de escarnio, mientras tanto los locos, los bufones y los tontos eran quienes ocupaban el trono del rey; estos últimos, como señala Mijaíl Bajtín, son los personajes más característicos de la cultura cómica de la edad media y en ellos estaba la esencia del carnaval durante los días comunes y corrientes. En suma, el carnaval se oponía a cualquier tipo de perfeccionamiento por medio del juego, todos los espectáculos y ritos que ocurrían dentro de él, eran organizados a la manera de la farsa, es decir que tenían la intención de liberar y saciar el espíritu de los hombres.

Visión del mundo

Hay que aceptarlo con todas sus letras, el ser humano tiene una enorme predilección por la violencia y las obscenidades; ambos son estados del alma innatos al hombre, se manifiestan a partir de la infancia y forman parte de los instintos más básicos del hombre que, por naturaleza, siempre busca satisfacer. La sociedad considera a la violencia y a la vulgaridad como conductas negativas que atentan contra los pactos de convivencia establecidos; si se salieran de control, podrían acarrear consecuencias graves, por tal motivo siempre se busca reprimirlas a toda costa. Y sin embargo, como siempre pasa, el ser humano que se caracteriza por su capacidad de ingenio para resolver cualquier tipo de situación adversa, ha inventado un medio con el cual puede liberar sus sentimientos violentos sin causar daños: el humor cruel y despiadado. El tipo de humor se manifiesta principalmente en los chistes y en las farsas; por medio de él, es posible agredir e insultar libremente a cualquier persona o cosa sin que haya perjuicios.

La farsa se caracteriza por la exageración extraordinaria y burlesca con la que logra conseguir efectos cómicos; plantea una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, fuera de lo común, siguiendo una lógica que no tiene ejemplo en la realidad; podría decirse, con otras palabras, que la farsa plantea un mundo fuera de lo normal. En ella se permite hablar de lo prohibido, el mundo corre al revés, se permuta lo alto por lo bajo y viceversa, se degrada al ser humano hasta rebajarlo a la condición de animal, se profana lo más sagrado. "La farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana".[35] De manera jocosa y divertida nos permite experimentar un mundo alterno, totalmente diferente al de la vida cotidiana. Luisa Josefina Hernández complementa esto con el siguiente comentario: "el hombre debe vivir en

[35] Eric Bentley, *La vida del drama,* p. 224.

la farsa sus propios delirios, descargarse de ellos sin responsabilidad y adquirir una salud espiritual: otra catarsis, una catarsis fársica con un mecanismo distinto pues está dirigida a los sentimientos viles del hombre”.[36] La farsa destruye al mundo para renovarlo, lo degrada para regenerarlo, para purificarlo de igual modo como sucedía en las fiestas del carnaval medieval, en la que los participantes se saciaban de apetitos comúnmente prohibidos. No hay que perder de vista que la raíz etimológica de la palabra farsa, proviene del verbo latino *farcire* que significa rellenarse hasta la plenitud y el estallido.

Al contemplar las farsas se genera una sensación de extrañeza que proviene de la contemplación de un mundo totalmente imposible, nada de lo que ahí sucede es real; a esta circunstancia se suma la locura aparente que poseen los personajes fársicos. Lo fascinante y lo paradójico de las farsas está en el hecho de que, pese al mundo irreal que plantean, de todos modos conservan una lógica muy cuerda, eso se debe a que las farsas guardan una cierta relación con la realidad. Un ejemplo de mundo al revés, lo encontramos en la rebelión de las mujeres que se suscita en la obra *Lisístrata* de Aristófanes; ellas se declaran en huelga de piernas cerradas para protestar por la ausencia de los hombres que se han marchado a la guerra. Un autor al plantear un mundo al revés, tiene como propósito revelar algún aspecto de la condición humana; en el caso de *Lisístrata*, tiene que ver con la sinrazón de la guerra que atenta contra la satisfacción de los deseos naturales del hombre.

En la farsa no se acomete directamente la verdad, por eso, el autor le da una especie de rodeo, apela a que el espectador descubra la verdad oculta dentro de este mundo discordante, contradictorio y alrevesado. Los autores fársicos “conjuran un mundo *sui generis* de lo nocturno e ilógico que no permite al contemplador ninguna interpretación racional ni emocional. La perplejidad del contemplador es correlativa al rasgo esencial que se ha destacado como de-

[36] Luisa Josefina Hernández, *Beckett, sentido y método de dos obras*, p. 31.

terminante en todas las configuraciones de lo grotesco".[37] En un *sketch* realizado por el *Clown* Joseph Grimaldi en el siglo XIX, encontramos un ejemplo de mundo *sui generis*: Grimaldi entraba a escena y mostraba que estaba hambriento. No sabía qué hacer para saciar su hambre. De pronto veía a un perro que era propiedad de un Gentleman. En ese instante se le ocurría la idea de robarse al perro. Después de varias peripecias, lograba arrebatárselo a su dueño. Más tarde metía al perro dentro de una especie de máquina en forma de cubo; apretaba algunos botones y movía unas manivelas, de tal forma que del interior salía una tira larga de salchichas. Mientras Grimaldi comía opíparamente, el Gentleman seguía sin encontrar a su perro. Sobre este *sketch* hay un dato curioso: está registrado que sirvió de fuente de inspiración para crear la máquina de *hot dogs*.

Lo grotesco

¿Qué tipo de violencia está contenida en la farsa? Una violencia imposible, que de ninguna manera podría llevarse a cabo en la vida real. La violencia fársica se ejerce de manera directa, sin preámbulos, por ejemplo: un yerno que abofetea a su suegra en el rostro y ella cae al piso sin sentido. O alguien que le estrella a una persona una silla en la cabeza sin provocarle ningún daño más que la exclamación de un simple: ¡Ouch! Un ejemplo más: A le dispara a B con una metralleta y B, en vez de morir, logra detener las balas con los dientes de su boca y acto seguido las escupe como si fueran semillas de sandía. Estas situaciones plantean un mundo que oscila entre la realidad y la fantasía; en él ocurren cosas sobrenaturales y absurdas que no tienen ningún parangón con la realidad y en ningún caso generan daño. En la farsa, la violencia se acentúa, pero no es una violencia que dañe, para que así sea,

[37] Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, p. 40.

la farsa hace uso de una fachada cómica, de ese modo la violencia puede ser tolerada, porque nuestra atención se desvía. Freud decía que esta comicidad actúa a manera de soborno. Esto hace que la farsa no sea desagradable, nos presenta a la violencia de una manera aceptable. Un ejemplo de esto lo encontramos en el tipo de comicidad denominada *slapsitck*.[38] Lo anterior, provoca en el espectador una sensación de desorden interior por aceptar un tipo de hechos violentos que, moralmente, dentro de la realidad están prohibidos. Las situaciones, anteriormente descritas, por un lado nos causan risa al ver la exageración con que suceden; pero por otro lado, nos estremecen por lo doloroso de los actos violentos en contra de una persona. A esta sensación contradictoria que se origina de la combinación entre risa y dolor se le denomina grotesco. Lo grotesco es el tono, mediante el cual, la farsa se expresa; se experimenta risa y dolor al mismo tiempo. La risa mezclada al dolor adquiere los rasgos de una risa burlona y cínica. Lo grotesco viene a destruir el orden establecido, a plantear mundos caóticos, deformes, ingeniosos y divertidos. Schneegans dice que lo grotesco es una sátira negativa, la exageración caricaturesca de lo que no debe ser, que sobrepasa lo verosímil y llega a convertirse en algo fantástico o monstruoso. Wolfgang Kayser también opina que el estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar —que aparentemente descansa en un orden fijo— se está distanciando por la irrupción de poderes abismales

[38] *Slapstick* es un término inglés que significa palo para golpear y castigar, su antecedente se encuentra en el palo que empleaba Arlequín para golpear a los demás; estaba hecho con unas hojas de madera que al chocar con una superficie cualquiera, emitía un sonido espectacular; pero el golpe no provocaba daño alguno. El tipo de comicidad *slapstick* fue retomada por varios *Clown*s durante varios siglos; sin embargo fue perfeccionada en los circos y espectáculos de pantomima en el siglo XIX. En esa época se emplearon muchos trucos escénicos que se representaban en vivo, frente a los ojos de los espectadores. Sin duda, la comicidad *slapstick* es el antecedente de las caricaturas clásicas de Disney y de Warner Bros., en ellas los personajes son víctimas de múltiples explosiones, caídas, choques, pianos que caen sobre sus cabezas, etc. Y pese a estas cosas terribles que pasan, los personajes sobreviven, no sufren daño, salen enteros.

y se desarticula renunciando a sus formas mientras se van disolviendo sus ordenaciones. Lo grotesco busca degradar y vulgarizar sobre un asunto; implica el humor cruel que atenta contra todo lo establecido en la realidad, se burla abierta y descaradamente de todo aquello que es perfecto; lo perfecto es aniquilado por medio de la risa burlona.

Resulta interesante conocer el origen de la palabra grotesco, porque en ella está implícita la irrealidad con que se desenvuelve el mundo fársico. El término grotesco surgió a finales del siglo XV, a propósito de unas excavaciones arqueológicas que se realizaron en Roma en los subterráneos de las termas de Tito, ahí se encontró un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se le denominó *grottesca*, derivado del sustantivo italiano *grotta* que significa gruta. Las pinturas sorprendieron a todos porque en ellas se desarrollaba un juego insólito, fantástico y libre de formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No hay ningún tipo de frontera entre estas formas: lo animal, lo vegetal y lo humano se confunden y se contienen en una misma cosa, manifestado una alegría osada y un caos sonriente. De igual modo funciona el tono grotesco, en él hay una sensación alegre, a pesar de las situaciones terribles y dolorosas que implica.

La farsa es una proyección de nuestros deseos reprimidos, generalmente de naturaleza hostil; gozamos de ellos cuando logran franquear la barrera de lo moralmente prohibido; esto ocurre cuando dichos sentimientos hostiles se muestran al desnudo durante una representación escénica; en ella, los personajes hacen lo que los espectadores desearían hacer. Por otra parte, con la farsa se puede atacar despiadadamente sin culpa y sin responsabilidades a todo aquello que goza de elevada consideración como instituciones y personas representativas, preceptos morales, religiosos e ideologías; es como si se tuviera un escudo protector con el que se puede arremeter contra cualquier cosa.

Al disfrutar de la violencia y de aquello que está prohibido, se genera en nuestro interior una sensación placentera, por la tremenda satisfacción que causa ver cumplidos

nuestros deseos más perversos y secretos, libres de culpa. Eric Bentley dice al respecto:

> amparados por una penumbra deliciosa y sentados en medio de una cálida seguridad, disfrutamos del privilegio de sentirnos en absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos por las criaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres.[39]

Una vez que se han saciado esos deseos ocultos, es posible volver a la vida cotidiana sin problemas. En la obra *La lección* de Eugene Ionesco suceden cosas muy terribles, pero que al mismo tiempo resultan graciosas. Hay un maestro que se impacienta y se frustra por no lograr que sus alumnos aprendan las lecciones que él les imparte, los insulta, los trata mal, los golpea. Ante esa imposibilidad y como remedio para castigar a sus alumnos con bajo déficit de aprendizaje, los mata. ¿Qué maestro o cualquier persona que haya intentado dar una clase no ha tenido ganas de matar a sus alumnos por ineficientes? Creo que todos. Sin embargo, en la obra *La lección* de Ionesco, no se hace una crítica sobre ese hecho, sino todo lo contrario. La obra está a favor de los alumnos tontos o de aquellos que ni a tirabuzón son capaces de aprender algo. Cualquier tipo de educador que viera esta obra saldría saciado de ver lo horroroso que puede llegar a ser el hecho de educar a alguien; una vez contemplado esto, se puede volver a la labor de educador sin problemas y además capacitado para convivir armoniosamente, de nueva cuenta con los alumnos. La crueldad en la farsa se vuelve algo exterior, ajeno de aquel que la contempla, algo que pareciera no tener justificación alguna, provoca vértigo, porque nos reímos libremente sin saber lo que pasa en realidad. Y ese deseo de ser cruel, lo poseen todos los seres humanos; sin embargo no podría llevarse a cabo en la vida real porque se sufrirían consecuen-

[39] Eric Bentley, *La vida del drama,* p. 214.

cias terribles, es por eso que la farsa lo hace por uno. En *Clown*, por ejemplo, hay algunos *sketches* que generan efectos cómicos a partir de lacerar la dignidad humana, para ello se emplean situaciones violentas como sentar a alguien en una silla llena de tachuelas, vaciarle una cubeta de agua en el rostro o darle una tunda en todo el cuerpo con cachetadas y patadas.

Catarsis

La farsa provoca un tipo de risa que permite experimentar una descarga emocional que pone en libertad, de manera brusca, una cierta energía nerviosa producto de los golpes que la farsa da, sin rodeos, a todo aquello que se considera sagrado. Esa risa se caracteriza por manifestarse en sonoras carcajadas como si fuera una explosión de dinamita. Sin embargo, la risa posee una cierta ambivalencia, ya que por un lado, destila alegría y alborozo; pero también es, al mismo tiempo, burlona, sarcástica y dolorosa. Esa risa, la conocemos todos muy bien, comúnmente la denominamos risa nerviosa, porque siempre surge en momentos llenos de tensión cuando presenciamos la caída, el derrumbe y la burla de aquello que es respetable, por ejemplo: cuando el maestro más importante de toda la universidad se cae de una silla ante la mirada de sus alumnos. La risa fársica impide que lo serio se instale; limpia al espectador de todos los dogmatismos, de la unilateralidad, del fanatismo, del espíritu categórico, del miedo, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones. La energía que libera la risa fársica, le permite a uno volver a la vida normal limpio del espíritu, porque, a veces, es necesario desahogar las cosas que nos agobian en la vida cotidiana como: tener que lidiar con gente que nos desagrada, hacer trabajos que nos fastidian, soportar a la gente que no nos cae bien. En este sentido, la farsa funciona como una válvula de escape. Mijaíl Bajtín, en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, menciona una apología sobre la

fiesta de los locos que data del siglo XV, curiosamente por la época en que se descubrieron las pinturas grotescas en las termas de Tito. En esa apología, sus defensores destacan que la fiesta de los locos no tenía un carácter serio, sino divertido, porque en ella se hacían bufonerías de toda índole. Agregaban que la fiesta era indispensable, porque, debido a que el hombre tiene de innato una segunda naturaleza que corresponde a lo ridículo, era necesario que por medio de la fiesta esa ridiculez se pudiera manifestar por lo menos una vez al año. Comparan este suceso con los barriles de vino, los cuales estallarían, si no se destaparan, de vez en cuando, para que les entre aire. Es por esa razón que los antiguos eclesiásticos en ciertos días del año se permitían hacer bufonerías para luego regresar con duplicado celo al servicio del señor. En estas fiestas se expresaban todos los sentimientos viles del hombre que no podían manifestar en la vida real, debido a la visión cerrada del mundo que la religión cristiana imponía; lo serio era lo oficial. Las burlas que se llevaban a cabo durante las fiestas de los locos no sólo se encaminaban a denigrar los ritos sagrados y la jerarquía religiosa, sino también buscaban una renovación alegre del espíritu, una especie de renacimiento del ser.

Pareciera que la farsa, por su tono irreverente, grosero y violento, busca hacer una crítica mordaz sobre un asunto cualquiera; sin embargo, ése nunca ha sido su fin. En tanto que la farsa descarga sobre algo que es respetable, quiere decir, aunque resulte paradójico, que está a favor de lo que ataca. Lo respetable, por un momento, se coloca como objeto de burla y escarnio y una vez que la gente ha saciado sus sentimientos hacia ese objeto, puede volver a convivir con él plenamente sin mayores problemas. En una entrevista, Charles Chaplin, dijo lo siguiente a propósito de su película *Tiempos modernos*: "a muchos les ha parecido que en la película se hacía propaganda. Pero sólo pretendí poner en ridículo la locura colectiva que nos apresa. De haber querido decirle al público lo que habría que hacer, dudo que pudiera haberlo hecho de manera divertida, con una película cómica. Tendría que haberlo hecho con un

tono serio, desde lo alto de una tribuna".[40] La película de Chaplin funciona como si fuera un calmante de una realidad que estaba en boga y que tenía a mucha gente desesperada: la sustitución del hombre por las máquinas. Chaplin sólo tenía la intención de burlarse de esa situación, nunca pretendió hacer crítica social. No se tiene registro de que la película *Tiempos modernos* haya generado grandes movimientos de masas. La mayoría de la gente que asistió al cine a ver esta película, pertenecía a la clase trabajadora que, después de contemplar la película, regresaba a su trabajo tranquilamente.

En suma, la utilidad de las farsas consiste en limpiar el espíritu de las personas. La farsa funciona parecidamente a los rituales y ceremoniales de algunas tribus y sociedades apartadas. Existe la opinión generalizada de que algunas ceremonias tienden a ser terapéuticas, puesto que suelen curar estados de ánimo tensos. John Towsen nos brinda un testimonio de los indios Cheyenne; ellos hacen un rito en el que montan a caballo de manera errónea, disparan sus arcos al revés por detrás de las espaldas. A estos indios que montan a caballo de manera excéntrica y absurda, se les conoce como los mejores guerreros de la tribu. Su intención es levantar los corazones de las personas que pasan por momentos difíciles. Así se olvidan de su tristeza, purgándola mediante la risa; de ese modo, podrán encarar las dificultades de la vida sin mayor problema.

En general, el efecto de la farsa resulta liberador, porque en ésta, como decíamos anteriormente, se cumplen nuestros deseos imposibles que, en esencia, tienen que ver con atentar contra toda concepción de superioridad. En una conversación, el gran cómico Charles Chaplin le confesó a Sergei Eisenstein lo siguiente: "¿Recuerda usted la escena en *El chico* en la que echo comida a unos niños pobres, como si fueran pollitos? Pues bien; lo hice así por desprecio. No me gustan los niños".[41] Esto funciona como un

[40] Sergei Eisenstein, *Charlie Chaplin,* p. 42.
[41] *Ibid.,* p. 21.

calmante, una manera de sublimar el odio de Chaplin por los niños; una vez sublimado ya estaría en posibilidades de convivir con ellos; pero nunca los querrá. Podría decirse que la catarsis de la farsa es un medio que nos permite convivir con aquello que odiamos y que nos incomoda.

Símbolo

Cuando asistimos a la representación de una farsa, nos reímos por la manera distorsionada en como ocurren las cosas; en ese momento, uno no está capacitado para llevar a cabo una explicación racional en torno al mecanismo que nos causa risa. Esto se debe, en gran medida, a que la farsa posee una fachada cómica que a la vista del espectador resulta atractiva porque el pensamiento suele buscar lo gracioso, ya que da la impresión de ser lo más importante y lo más valioso. Sigmund Freud diría que tal vestidura soborna y confunde a nuestra crítica. Sin embargo, detrás de esa fachada se encuentra algo oculto, algo que resulta prohibido, algo con tintes escandalosos. Durante el desarrollo de una farsa, sólo es posible captar o descubrir su contenido por medio de asociaciones que no implican complejidades intelectuales. No olvidemos que la farsa se dirige más hacia las emociones que al intelecto. El tema de una farsa no puede verse a simple vista, se esconde en medio de todas las cosas absurdas, ilógicas y graciosas que dentro de ella suceden, sólo podrá entenderlo aquel que lo reconozca. Luisa Josefina Hernández señala que la farsa trata de lo absurdo "como un síntoma colocado ante el espectador para incitarlo a investigar el fenómeno que lo produce y el cual debe ser profundamente conocido y hasta familiar para el espectador. En otras palabras, si no existe un conocimiento previo del fenómeno, el síntoma pasa inadvertido".[42] Para explicar racionalmente una farsa, primero, es indispensable quitarle la capa de gracia con que suele estar cubierta.

[42] Luisa Josefina Hernández, *Beckett, sentido y método de dos obras*, p. 42.

Al hacerlo, uno encuentra temáticas, por ejemplo: la violencia hacia las mujeres, hacia los niños, asesinatos masivos, desobediencia y anarquía ante la autoridad, etc., que asociadas con la realidad, resultarían muy terribles y escandalosas que podrían traer consecuencias graves. Descubrir la intención de una farsa determinada, genera conmoción y horror; pero dado lo jocoso y lo divertido de la farsa, esos sentimientos no se vuelven desagradables; sino todo lo contrario, se experimenta placer que se manifiesta a través de la risa. En este sentido, la farsa funciona de manera similar a los chistes. En los chistes se puede agredir libremente, sin restricciones, bajo el disfraz de una cara alegre y simpática, se experimentan placeres vedados y se establece una atmósfera de júbilo. Cualquier chiste sólo puede ser comprendido por aquel que logra captar su contenido, es decir, que los chistes de manera oblicua aluden a la realidad. De igual modo, en la farsa el contenido se encuentra oculto detrás de una fachada jocosa. La farsa lo hace de manera similar empleando un mecanismo de sustitución de la realidad. Al respecto dice John Kennet Knowles lo siguiente: "la naturaleza de la farsa es que la realidad a la que se dirige no es sólo la que observamos en escena, sino, por aproximación, la situación en la vida".[43]

Para comprender lo que un autor determinado quiso decir por medio de una farsa, es necesario encontrar un hecho o una palabra guía, es decir, una clave que nos remita a la realidad. Esto, necesariamente, implica realizar un trabajo interpretativo, el cual consiste en asociar ideas y hechos que permitan entender el contenido de una farsa; se busca interpretar la visión de la realidad que un autor fársico tiene. Este proceso es muy parecido al que hacemos todos los días con el lenguaje y el uso de las palabras, el conjunto de sonidos y símbolos tiene un significado particular. Sin embargo, hay que tener cuidado con el trabajo interpretativo porque "la interpretación no es la solución a un acerti-

[43] John Kenneth Knowles, *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama,* pp. 113-114.

jo, aunque lo parezca, sino una asociación de ideas necesaria frente a cierto estímulo".[44] Lo que se busca interpretar es un símbolo. Lo simbólico tiene que ver con una alusión. La alusión es una sustitución por una minucia o por algo muy lejano que el oyente recoge para reconstruir con ello aquella verdad que la farsa trata de reflejar.

Dice Freud sobre el chiste que "cuanto mayor es la heterogeneidad entre lo directamente expresado en la frase procaz y lo sugerido necesariamente por ello en el oyente, tanto más sutil será el chiste y tanto mayores sus posibilidades de acceso a la buena sociedad".[45] Esto mismo bien puede aplicarse a las farsas. Cuando captamos la alusión, reconocemos algo y el ejercicio del reconocimiento es una fuente de placer. La farsa o el chiste serán eficaces si el espectador logra reconocer aquello a lo que alude. Para explicar con más detalle el funcionamiento de este mecanismo de sustitución, veamos cómo funciona una escena de la obra *El juego de los insectos* de los hermanos Čapek:

> SR. ESCARABAJO (Detrás del decorado): ¿Qué intentas?
> SRA. ESCARABAJO (Detrás del decorado): ¿Yo?
> SR. ESCARABAJO: Sí, tú, pedazo de mierda.
> SRA. ESCARABAJO: Cerdo imbécil.
> SR. ESCARABAJO: Idiota.
> SRA. ESCARABAJO: Idiota tú… cuidado con dónde vas. (Entran empujando una enorme bola de porquería.)
> SR. ESCARABAJO: Muy bien, ¿no?
> SRA. ESCARABAJO: Estoy temblando como un flan.
> SR. ESCARABAJO: Nuestro capital, eso es lo que es… nuestro precioso capital… cuidado… cuidado.
> SRA. ESCARABAJO: Nunca será demasiado el cuidado que tengamos con nuestro capital… nuestro montoncito.
> SR. ESCARABAJO: Con lo que hemos guardado y rascado y trabajado y ensuciando para conseguirlo.
> SRA. ESCARABAJO: Mañana y noche, trabajando y ensuciando y guardando y rascando.
> SR. ESCARABAJO: Y la hemos visto crecer y crecer, ¿o no?, poquito a poco… nuestra bolita de felicidad.

[44] Luisa Josefina Hernández, *Beckett, sentido y método de dos obras*, p. 16.
[45] Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente,* p. 97.

SRA. ESCARABAJO: Nuestra y muy nuestra es.
SR. ESCARABAJO: Muy nuestra.
SRA. ESCARABAJO: El trabajo de toda una vida.
SR. ESCARABAJO: Huélela, vieja… pínchala… mira cuánto pesa. Nuestra… nuestra.
SRA. ESCARABAJO: Un don divino.
SR. ESCARABAJO: Una bendición… viene directo del cielo… capital, capitalito.

Aquí la realidad está totalmente distorsionada, de tal modo que penetra en la verdad, podría decirse que para desenmascarar la realidad se requiere, en primer lugar, enmascararla con las distorsiones adecuadas. Uno como espectador va a tratar de relacionar lo que se muestra en la escena con su experiencia propia. Al contemplar a estos dos personajes que se insultan exageradamente y su fascinación por la bola de mierda que han generado, nos provocan sonoras carcajadas; nosotros como espectadores de inmediato captamos el hecho de que la bola de mierda equivale al dinero. El dinero está sustituido por la bola de mierda. Nadie, en la vida real pensaría que el dinero es una mierda, ya que con él se adquiere poder y status social. Sin embargo, el dinero puede ser cualquier cosa, un trozo de madera, un pedazo de metal o… como en este caso, una bola de mierda. En este ejemplo, los autores hacen burla del afán que tiene el ser humano por darle un valor importante a las cosas materiales. Mueve a risa el hecho de que el dinero equivalga a una bola de mierda, que se consigue a base de trabajo y esfuerzos sucios. La escena también alude a la circunstancia de que mucha gente que posee grandes capitales de dinero no suele obtenerlo mediante el trabajo honrado, sino por otros medios que en su mayoría se consideran "sucios". De esta manera los autores de esta escena pueden golpear despiadadamente a la gente que le da una importancia al dinero.

Sigmund Freud observaba que el reconocimiento o reencuentro con algo conocido, reposa en el factor actualidad. Considerando lo anterior, las farsas corren el peligro de perder significado con el paso del tiempo; eso queda demos-

trado en las obras de Aristófanes; en muchas de ellas, los referentes no son comprendidos en su totalidad por los lectores de esta época, es por eso que muchas de las ediciones de sus obras están llenas de notas al pie de página para darle al lector una explicación sobre los personajes o las situaciones a las que aluden. Algo parecido sucede con los libros de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. Bajtín dice lo siguiente sobre ambos libros: "detrás de cada personaje y acontecimiento perteneciente a la obra de Rabelais figura un personaje y un acontecimiento histórico o de la vida cortesana muy precisos; la novela es considerada como un sistema de alusiones históricas".[46] Al leer estas novelas nos encontramos con sucesos graciosos que nos mueven a risa, pero hay otros que pasan desapercibidos, pues nosotros, los lectores del siglo XXI, no tenemos totalmente claros los referentes de la vida del siglo XVI y eso provoca que pierdan significado ante nuestros ojos. Para entenderlos es necesario confrontar los hechos del libro con el contexto histórico en que vivió Rabelais. Ahora bien, si la obra es eficaz y aborda una temática de índole universal, logrará pasar la prueba de la temporalidad.

Estructura de las farsas-subgéneros dramáticos

La farsa no posee una estructura dramática propia como el resto de los otros géneros, sin embargo se vale de ellos para adquirir cuerpo propio. La forma de una farsa es parecida a la de los sueños; al soñar se tiene la sensación de vivir dentro de un mundo desordenado, caótico; además, se tiene la posibilidad de trasladarse hasta lugares insospechados, las cosas y las personas se caracterizan por tener una deformación. De igual modo, las farsas plantean situaciones que están totalmente alejadas de la realidad,

[46] Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* p. 104.

es decir, imposibles. No hay ejemplos que se relacionen con ellos, pero cuando se les quiere interpretar para descubrir su contenido real, uno descubre que el tema de lo que trata una farsa sí es reconocible, porque uno ha sido capaz de asociarlo a factores culturales y experiencias vitales. Dependiendo de esa temática y de su mecánica dramática, es posible identificar el subgénero que le da estructura a una farsa. Los autores fársicos abordan temáticas que tienen una relación directa con la realidad, sólo que las sustituyen por otras de manera grotesca para generar una sensación simultánea de risa y dolor.

La farsa, en términos generales ocurre de esta manera: un autor de farsas tiene el afán de burlarse de todo aquello que las personas consideran respetable y sagrado. Generalmente escribe sobre algo que le molesta para, posteriormente, reconciliarse con eso, pero forzosamente, requiere de un cómplice que en este caso viene a ser el espectador. El autor de farsas, al hacer escarnio público de un objeto respetable cualquiera, siempre busca aliarse con el espectador para deslindarse de la responsabilidad que implica hacer escarnio de aquello que es importante. Es así como el espectador se convierte en un testigo participativo de la intención del autor para despedazar lo respetable por medio del ridículo despiadado. Para ello, el espectador debe tener siempre buen humor y mucha disposición para ser partícipe, de lo contrario se volverá un obstáculo para disfrutar el desarrollo de una farsa determinada. Un espectador, por lo regular, no se identifica con las farsas; si ocurriera lo contrario, los acontecimientos de una farsa no serían tomados con gracia, sino como invectivas que producirían indignación en lugar de placer. "En la farsa devolvemos el golpe a nuestro opresor y con ello, abrevamos en las fuentes primitivas, infantiles, del placer. No hay placer más puro ni más inequívoco que el que se obtiene de tales fuentes elementales".[47]

[47] Eric Bentley, *La vida del drama,* p. 276.

Los personajes fársicos

Un personaje fársico se caracteriza por la extremada exageración de sus acciones; no tienen complejidad de carácter, funcionan de igual manera a los personajes de comedia de final feliz, es decir, son prototípicos, sólo poseen un rasgo de carácter que los distingue; ese rasgo está asociado con alguna conducta viciosa, la cual y pese a su negatividad, no ocasiona disturbios dentro del medio en que se desenvuelve. La diferencia esencial entre un personaje de comedia de final feliz y de farsa, está en la intensidad con que desarrollan sus acciones. Digamos que el personaje de comedia de final feliz hace las cosas de manera normal, mientras que el personaje de farsa se desenvuelve grotescamente, de tal modo que raya en la monstruosidad.

Tomando en cuenta que en la farsa se vive una segunda naturaleza, podría decirse que el personaje fársico es una especie de negativo del carácter humano que representa su aspecto más inferior y tosco por vivir dentro de una realidad deforme. Si nos fijamos bien, la dinámica de movimiento característica de los personajes fársicos se parece mucho a la de muñecos articulados con movimientos mecánicos; eso hace que el mundo fársico parezca distanciado e ilógico. Los personajes de una farsa se mueven animalescamente, como si fueran una caricatura. Ésta implica, también, una realidad deforme; su propósito es hacer una degradación sobre algún rasgo vicioso de alguien, sólo que en la caricatura, ese rasgo se amplifica enormemente. Los personajes fársicos tienen el espíritu de la malicia, pero eso no significa que sean malos o que se comporten como villanos de melodrama. Más bien son traviesos, crean dificultades, hacen cosas fuera de lo común y son completamente amorales; eso es lo que les da el carácter de cínicos y descarados. Las cosas que les suceden son accidentales, siempre por descuido, son inocentes de lo que hacen, no tienen la más mínima intención de causarle un daño serio a alguien. Ejemplos de personajes fársicos los encontramos en las figuras de Arlequín, Charles Chaplin, los hermanos Marx, el gordo y

el flaco, etc. Y, sin embargo, a pesar de lo grotesco de su carácter, logran establecer cierto grado de complicidad entre ellos y los espectadores con la finalidad de que las situaciones grotescas que hacen no se tomen por ofensivas, sino agradables. Esta complicidad se plantea gracias a otras cualidades por las que el personaje fársico se caracteriza que son: la simpatía y lo entrañables que pueden llegar a ser. Eric Bentley, siguiendo el razonamiento de Freud, en torno a la técnica de los chistes, explica cómo se genera la complicidad con el público: "para hacer un chiste se requieren no una o dos personas, sino tres. El trío nos es familiar bajo la forma del cómico, el partenaire y el espectador".[48]

A continuación daré un ejemplo de las cosas que es capaz de hacer un personaje *Clown* grotesco. Baudelaire dejó por escrito la impresión que le provocó un *sketch* cuyo personaje central era un Pierrot inglés:

> Pierrot pasa delante de una mujer que está limpiando el umbral de su casa, y después de haberle aligerado los bolsillos, aún pretende esconder en los suyos la esponja, la escoba, el cepillo, el cubo... ¿Quién sabe por qué delito, al final Pierrot debe ser guillotinado? Y, ¿por qué la guillotina, si en Inglaterra se usa la horca? No sé; seguramente por lo que sigue. Pierrot se debate y brama como un buey que husmea el degüelle, pero al final acepta su destino. La cabeza es separada del tronco, una cabeza enorme, blanca, salpicada de sangre, que rueda con estruendo hacia el apuntador, dejando ver el círculo sanguinolento del cuello cortado, la columna vertebral truncada y todos los detalles de una bestia degollada, recién descuartizada y lista para la venta. Pero he aquí que el torso del decapitado, llevado por el incontenible anhelo de robar, se levanta, toma su propia cabeza, y actuando de manera mucho más práctica que el gran san Dionisio, la mete, como si de un jamón o una botella de vino se tratara, en uno de los famosos bolsillos de sus pantalones.

En este ejemplo, el personaje tiene el vicio de robar a la gente sólo que, como podemos apreciar, está llevado al extremo. Los personajes fársicos fungen como objetos de es-

[48] *Ibid.,* p. 216.

carnio, por eso parecen tontos; sin embargo, son unos pícaros que han de salirse con la suya empleando cualquier tipo de artimaña; saben cómo burlarse de sus víctimas, sin sufrir ningún tipo de daño. La astucia y la inteligencia con que hacen las cosas, los vuelve simpáticos y entrañables a los ojos de los espectadores, el cual es sorprendido aplaudiendo robos, engaños, hipocresías, etc. Recordemos que la clave del carácter del pícaro es el vicio, gracia e inteligencia combinados. En suma: Los personajes fársicos buscan hacer pedazos las apariencias provocando que en las caras de los espectadores se dibuje una expresión de sorpresa.

Diferencia entre comedia y farsa

Muchos estudiosos del drama y del arte del *Clown* suelen asociar lo cómico con todo aquello que hace reír; eso se debe en gran medida a que no saben distinguir entre un tipo de risa y otra, confunden a la risa fársica con la cómica y viceversa, no tienen claridad sobre cuál es el propósito de una y otra. Es muy común confundir el efecto cómico con el fársico y viceversa. Dice el *Clown* Tonatiuh Morales: "lo cómico surge de nuestra propia agresividad, somos capaces de reírnos del sufrimiento ajeno, de nosotros mismos y de nuestros defectos, lo cual es catártico, ya que redime nuestra propia agresividad".[49] En este fragmento queda claro que Morales confunde el efecto de la farsa con el de la comedia. Por otra parte, ha habido testimonios que plantean claramente las diferencias:

> Pier Maria Cechini, que creó el papel de Fritellino, declaró que en aquellas representaciones la risa debía ser para dichas comedias lo que la sal para la comida y que el objetivo era producir una commedia, no una bufonería. Su compañero, Niccolò Barbieri, conocido por Beltrane, insiste igualmente en que la obra de *commedia dell'arte* auténtica no es una "obra de bufonadas", sino un entretenimiento de buen gusto, "equilibrado y sobrio, ingenioso y no lleno de trivia-

[49] Tonatiuh Morales, *El arte del Clown y del payaso*, p. 16.

> lidades impertinentes… la risa provocada por la comedia y la nacida de las bufonadas son risas las dos, pero una deriva del ingenio o del diálogo inteligente, y la otra de una ligereza excesiva… El comediante produce risa como la salsa para sus hábiles parlamentos; el bufón estúpido la convierte en el objetivo único de su espectáculo". Por tanto, debemos basar cualquier observación posterior en el hecho de que la esencia de la *commedia dell'arte* era una obra en que podían producirse episodios bufonescos, y así fue de hecho, pero que no estaba concebida simplemente como una colección de lances burlescos en gran medida inconexos.[50]

La concepción y la estructura dramática denotan un efecto emotivo determinado y ello se refleja en el tipo de risas que suscitan. Ya vimos que otro en hacer estas distinciones era Charles Baudelaire. Después de lo que se ha revisado a lo largo de las páginas anteriores, podemos llegar a la conclusión de que entre la farsa y la comedia existen algunas semejanzas y diferencias. Veamos cuáles son.

La Risa

Los géneros que se han estudiado hasta el momento coinciden en un aspecto demasiado evidente: generar la risa; y sin embargo, la risa no es igual en ambos géneros. La risa fársica sólo hace escarnio con el cual se desfogan nuestros sentimientos más reprimidos y la risa cómica incita a la reflexión de que suele haber tipos con ciertas conductas negativas a los que debe castigárseles por su conducta antisocial. Un aspecto en el que coinciden la comedia y la farsa es en el placer de agredir y humillar al prójimo; pero como hemos visto, también en este aspecto hay diferencias considerables. Mientras que en la farsa se agrede violenta, hostil y descaradamente sin razón aparente, en la comedia se agrede por razones muy concretas, además con la convicción de que se hace por razones justas y honestas. En la farsa está contenida la agresión en estado puro, inmoral sin

[50] Nicoll Allardyce, *El mundo de Arlequín,* pp. 26-27.

justificación, en la comedia, en cambio, todo está justificado. "La farsa ofrece una simple forma de placer: el placer de golpear a nuestro enemigo en la mandíbula sin que el golpe nos sea devuelto. La reprobación expresada en la comedia brinda una gama más amplia de posibilidades emocionales, que corresponden a los diferentes temperamentos que formulan esa reprobación".[51] Tomando en cuenta lo anterior, podría decirse que: la comedia realista humilla al personaje vicioso para corregirlo y eso implica un compromiso. Por su parte, la comedia no realista humilla sólo para divertir; pero más que humillar mete en problemas a los personajes. Finalmente, la farsa humilla y atenta contra lo sagrado y lo que molesta para poder convivir con eso.

Personajes

Dentro de los géneros que hemos revisado, deambulan personajes con carácter vicioso; sin embargo, resultan simpáticos, ninguno de ellos es desagradable. En ningún caso nos identificamos con ellos. Todos son personajes tipificados, es decir que son tipos, pero la única gran diferencia entre ellos son las consecuencias de sus acciones: en la comedia realista las acciones del personaje lo conducen al ridículo; en la comedia no realista, el personaje se sale con la suya y no sufre castigos físicos, ni morales. En la farsa, depende de la subestructura; pero en tanto que es grotesco, implica que tiene un sentido simbólico, esto quiere decir que las acciones del personaje fársico representan algo.

Vigencia temporal y geográfica

Hasta cierto punto estos tres géneros son reflejo de la ideología y las costumbres de algún lugar y alguna época, pudiera suceder que el sentido de las bromas no se com-

[51] Eric Bentley, *La vida del drama,* p. 274.

prenda universalmente. Lo que en otro tiempo fue risible, ahora podría no serlo; lo que aquí causa risa, en otro sitio es motivo de indiferencia. Las obras fársicas y cómicas eficaces logran sobreponerse a esto cuando tienen una vigencia universal.

Concepción de la comedia realista

La comedia realista implica una concepción realista de la realidad. Hace retratos de caracteres viciosos que pueden ubicarse perfectamente dentro del mundo real. La comedia, contrariamente a los sentimientos que produce la farsa y la comedia de final feliz, toma muy en serio las cosas de la vida, juzga las conductas que puedan atentar contra el buen desenvolvimiento de la sociedad, de lo contrario podría haber desorden y caos: la farsa sólo se burla despiadadamente de ellas sin responsabilidad. Puede decirse que en la comedia se habla de responsabilidad, cosa que en los otros géneros no sería posible. Tanto en la farsa como en la comedia no realista hay irreflexión; en cambio en la comedia realista hay conciencia de los hechos. Cuando presenciamos una comedia de este tipo, nos reiremos con la intención de atacar; para ello, el autor expone al personaje de conducta antisocial para señalarlo y delatarlo. La risa surge al ver las necedades del personaje. Los espectadores ríen sin ocuparse de hacer a nadie partícipe de la risa; quizá más tarde, después de haber reído a su gusto, le comuniquen a otros lo que le ha divertido.

Concepción de la comedia no realista

La comedia no realista o de final feliz se basa en una concepción idealista de la vida. Se sirve de lo gracioso para lograrlo; esto demuestra que su visión de la realidad no es compleja, sino más bien divertida. La comedia de final feliz

nos da una recomendación de la felicidad. El autor se empeña en mostrar una serie de vericuetos para sorprender al público; lo cual implica un impulso vanidoso por parte de él, ya que esto se concentra en hacer una exhibición de sí mismo para demostrar su capacidad de ingenio. Lo que el autor plantea provoca un estado de ánimo divertido, apartado de pretensiones. La risa que aquí surge es una especie de sonrisa amable.

Concepción de la farsa

La farsa implica una concepción grotesca de la realidad, plantea situaciones satíricas, burlescas y cínicas de manera imposible, es decir, que no tienen ninguna relación directa con la realidad, sino oblicua, con lo cual se tiene la visión de un mundo particularizado, el cual podrá ser comprendido por aquel que sea capaz de reconocerlo; de ahí proviene la relatividad de la farsa, por eso entenderla, a veces, resulta complicado. La farsa substituye a la realidad con otras situaciones, esto provoca que el espectador ría al ver una cosa e imaginar otra. Esa risa que produce la farsa es un estallamiento repentino y sonoro; por lo regular las risas que ocasiona la farsa son explosivas. El autor fársico no ríe con las situaciones que plantea, sólo las muestra y con ellas agrede a los personajes; al hacerlo de ese modo, busca hacer partícipe al público. La farsa nos ofrece la posibilidad de escaparnos de la realidad; además tiene la virtud de aligerar todo aquello que nos agobia dentro de la vida cotidiana, nos permite vivir irresponsablemente durante un tiempo breve, de manera parecida a como lo hacen los niños que aún no saben distinguir entre el bien y el mal.

Los elementos estilísticos denominados lo cómico, lo grotesco y lo gracioso corresponden a cada género de esta manera: lo cómico aparece en la comedia realista; lo gracioso en la comedia de final feliz y lo grotesco en la farsa.

Lo cómico, lo grotesco y lo gracioso aluden a procedimientos estilísticos distintos para producir un efecto determinado que es la risa. Lo cómico moraliza y divierte. La risa que surge de lo cómico proviene de la contemplación del ridículo que hace un personaje con conducta antisocial. Las risas atacan las conductas viciosas de los personajes, la risa del prójimo constituye un castigo moral para el vicioso, quien sufre mucho mientras los demás se regocijan en su ridículo. Esto le permite al espectador colocarse en una postura superior frente a la mala conducta del personaje vicioso, y eso sucede porque la comedia es un género moralizante. Lo grotesco catartiza y divierte, provoca una sensación de *shock* emotivo. Las acciones en la farsa se presentan grotescamente, de manera absurda e imposible; en ellas, las bromas crueles, las obscenidades, las agresiones y las necesidades instintivas que se reprimen porque las leyes de la decencia las proscriben, estallan en una risa violenta y potente, en carcajadas sonoras, podría decirse. Lo gracioso divierte simplemente. Sirve para pasar un buen rato; se produce por medio de equívocos, chistes verbales, chistes visuales, juegos de palabras, enredos, etc. Es decir que se hace por medios que, dramáticamente, no son trascendentales.

Análisis dramático de nueve **sketches** *de* **Clown**

A continuación se analizarán nueve *sketches* de *Clown* con base a lo expuesto sobre los géneros dramáticos. En este apartado analizaremos a qué género dramático pertenecen algunos *sketches* de *Clown* que han tenido una cierta trascendencia dentro de la historia del *Clown* moderno; para ello, se ha de tomar en cuenta, primero, las acciones, el tema y el tono de cada uno de ellos. Comenzaremos por los *sketches* con estructura de comedia realista.

Sketches *con estructura de comedia realista*

El suicida[52]

Este *sketch* fue interpretado por el *Clown* mexicano Aziz Gual, en el año 2006. Inicia cuando Aziz Gual se dirige hacia el centro del escenario. En su mano derecha lleva una antorcha, en la izquierda un bote de gasolina. En un momento dado, se escucha una música de carácter terrible que indica al espectador que algo grave está a punto de suceder. Aziz, destapa el bote de gasolina, le da un trago; luego, su mirada se dirige hacia la antorcha, la enarbola y escupe la gasolina en el fuego, inmediatamente después se forma una enorme llamarada. Hace una pausa. Aquí, uno como espectador podría pensar que Aziz se dispone a ejecutar un acto de destreza con fuego. Sin embargo, en su rostro se revela un deseo de autodestrucción… entonces, empieza a rociar gasolina a su alrededor; después, esparce más gasolina por todo el escenario. Un momento después, se dirige hacia la zona de espectadores para echarles gasolina. En este momento queda claro que Aziz tiene el firme propósito de incendiar el lugar y que uno como espectador está en riesgo mortal.

Unos instantes después vuelve a subirse al escenario y ahora él mismo se rocía la gasolina. Ha decidido autoinmolarse… termina de rociarse casi toda la gasolina, incluso toma un trago de lo que queda y enseguida lo escupe a la antorcha. Se esperaría que el fuego se avivara; pero ocurre todo lo contrario, se apaga. Aziz descubre que en el bote que llevaba no había gasolina, sino agua; al darse cuenta de esta situación, Aziz hace una pausa, sorprendido; es consciente de que acaba de hacer el ridículo y, para salir del paso, se lleva a la boca la antorcha; después vuelve a adoptar su actitud destructora.

[52] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=vvf3mX-ynJo&index=11&list=UUSZ7VerR-SLzTqL-t8KWNQqA>.

Al final de este número, Aziz Gual queda en ridículo por su enorme pretensión de destruir el local. Él pretendía hacer algo muy grande, pero al final, todo su esfuerzo queda reducido a nada. Todo esto le pasa a Aziz por sus vicios de carácter que, en este caso, son la distracción y la presunción. Tal vez, sucedió que Aziz, antes de entrar al escenario, por su premura o nerviosismo, tomó un bote de agua creyendo que era gasolina.

El Huevo[53]

Este *sketch* es considerado como "clásico", la versión que aquí se describe fue interpretada por Yuri Nikulin y Mijaíl Shuidín, a principios de la década de los años ochenta en la antigua Unión Soviética. El *sketch* empieza con que Mijaíl Shuidín está buscando a su *partner* Yuri Nikulin; lo llama dando fuertes voces. Sorpresivamente aparece Nikulin por detrás de Mijaíl, éste último se espanta. Nikulin, lleva un banco y un periódico; coloca el banco al centro de la pista del circo y se sienta a leer el periódico plácidamente. Mijaíl, al verlo, le arrebata el periódico; pero Nikulin se lo quita y se vuelve a sentar. Por segunda ocasión Mijaíl, le arrebata el periódico. Nikulin, se levanta, se lo quita y luego le da un empujón. Nikulin, se sienta; pero Mijáil hace un juego en que ejecuta varias fintas para quitarle a Nikulin su periódico una vez más. Para aplacarlo, Nikulin, le da un periodicazo en la cabeza. Otra vez, Nikulin se sienta y Mijaíl, golpea con su bastón al periódico un par de veces para tirarlo; en la tercera ocasión lanza otro golpe; pero Nikulin quita el periódico, provocando que el bastón golpee su rodilla. Nikulin, al recibir este golpe se levanta con toda la intención de pegarle a Mijaíl.

Dado que Nikulin no quiere prestarle su periódico a Mijaíl; éste último decide hacerle una broma, la cual con-

[53] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ga47YlL9F6A&index=12&list=UUSZ7VerR-SLzTqLt8KWNQqA>.

siste en ponerle un huevo sobre su asiento. Lo primero que hace para llevarla a cabo, es ponerse en contubernio con el jefe de pista. Una vez hecho esto, el jefe de pista se acerca a Nikulin para darle una indicación. Nikulin, al verlo, se pone de pie; mientras escucha lo que tiene que hacer, Mijaíl coloca un huevo sobre la silla. En cuanto el jefe de pista termina de darle las órdenes a Nikulin, éste se sienta. Mijaíl, celebra, se burla y le pide a Nikulin que se ponga de pie; quiere exponerlo al escarnio público; pero Mijaíl, se lleva una gran sorpresa: no hay ningún vestigio del huevo sobre la ropa de Nikulin; pareciera como si el huevo hubiera desaparecido. Nikulin, sin comprender nada de lo que hace Mijaíl, se vuelve a sentar.

Mijaíl, saca un segundo huevo. Otra vez, en contubernio con el jefe de pista, hace que Nikulin se levante de su asiento para que él pueda colocar el huevo. Nikulin, se sienta; de inmediato Mijaíl le pide que se levante. Una vez más no hay huevo, otra vez desapareció. Mijaíl inspecciona el banco y luego se acerca hacia Nikulin con la intención de verle las nalgas de cerca. Desde luego, Nikulin se opone. A Mijaíl ya no le quedan huevos para continuar con la broma; pero, por suerte, un mozo de pista le ofrece uno y por tercera ocasión el jefe de pista lo ayuda para que Nikulin se ponga de pie. Un momento después, Nikulin va a sentarse; pero se percata de que Mijaíl le puso algo en su asiento. Nikulin se enfada, entonces le ordena a Mijaíl que se siente. Cuando Mijaíl lo hace, el huevo se estrella y sus nalgas quedan embarradas de yema y cascarón de huevo. Mijaíl sale corriendo.

Este *sketch* tiene un tono cómico, muy parecido al de Aziz Gual; recordemos que el tono cómico tiene que ver con ridiculizar a los personajes viciosos. En este caso, Mijaíl quiere leer el periódico, pero su compañero Nikulin no quiere prestárselo, ése es todo el conflicto. Mijaíl, al no cumplir su deseo, se molesta y, como niño chiquito y travieso, decide vengarse de Nikulin haciéndole una broma. Sin embargo, a Mijaíl le pasa lo que dice aquel dicho: le salió el tiro por la culata, esto significa que algo no ha salido como se

esperaba, es decir, Mijaíl hizo algo esperando un resultado; pero dicho resultado tuvo un efecto contrario. Mijaíl, es castigado por su afán vengativo. Sus acciones tienen consecuencias, sin darse cuenta, él mismo se puso las trampas para quedar embarrado de huevo al final. Aquí, el bromista, resulto ser la víctima. Pareciera que Mijaíl (el bromista) juega el papel de victimario, mientras que Nikulin hace el de la víctima; pero a final de cuentas, aplicando el lenguaje del *Clown*, se invierten los roles del juego, de tal modo que Mijaíl queda ridiculizado. A continuación veremos dos ejemplos de *sketches* con estructura de comedia no realista.

Sketches *con estructura de comedia no realista*

El violín[54]

Este número formaba parte de un espectáculo musical ejecutado por el *Clown* Grock y su *partner* Max van Emden, se presentó hacia la mitad de la década de los años treinta del siglo pasado. Max van Emden era un músico serio, bien vestido, pulcro, elegante; en cambio Grock era todo lo contrario: maltrecho, desaliñado, de carácter infantil, nada serio, era como el remedo de un ser humano. Sin embargo, a pesar de sus contrastes de carácter, ambos artistas eran músicos muy virtuosos.

Este *sketch*, inicia en el momento en que Grock entra al escenario tímidamente. A continuación, recibe aplausos por parte de la gente que vio su número anterior. Grock agradece, y en seguida se acerca a la zona donde se ubica la orquesta y, de manera cortés, pide prestado un violín a los músicos. Uno de ellos se lo presta con cierta desconfianza. Grock, al notar esto, lo tranquiliza diciéndole que nada

[54] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=xaS-cbjfQ1M&list=UUSZ7VerR-SLzTqLt8KWNQqA&index=17>.

malo le va a pasar a su violín. El violinista se convence y le da su instrumento a Grock, que al recibirlo, lo toca y pondera sus cualidades.

Entonces, Grock se prepara para interpretar su siguiente pieza; se dirige hacia el fondo del escenario; ahí se topa con una silla, la toma para despejar la escena. En un momento dado, Grock, mecánicamente, ejecuta con la silla una suerte de malabar, haciéndola girar sobre su propio eje para elevarla por los aires y posteriormente atraparla hábilmente con su mano derecha. Grock, no hace mayor comentario sobre esto, pareciera ser algo normal, inclusive, intrascendente. Finalmente, coloca la silla en el fondo del escenario; en seguida, se dirige hacia el centro e intenta hacer la misma suerte de malabar que hizo con la silla empleando el arco del violín. Desafortunadamente no le sale bien, puesto que no logra cachar el arco del violín. Grock, lo levanta del suelo; inmediatamente después, se dirige hacia el piano para tocar una nota que le permita verificar si el violín está afinado. Hasta ese momento concluye la exposición del *sketch*, ya sabemos los espectadores quién es Grock y cuál es su conflicto. A continuación, vendrá el desarrollo del conflicto.

Por segunda ocasión intenta hacer la suerte de malabar con el arco del violín; pero falla, otra vez se le cae. Grock lo lamenta y se enoja. Bajo ese estado de ánimo se coloca violentamente el violín entre su cabeza y su hombro izquierdo para tocarlo. Se escucha un golpe fuerte, pero Grock continúa con su acción como si nada hubiera pasado. Unos segundos después reacciona, el golpe le dolió mucho, se soba. En cuanto se recupera toca algunas notas con el violín. En seguida, por tercera vez, intenta hacer la misma suerte de malabar con el arco y por tercera vez, falla. Grock se enoja aún más, pero se contiene; va hacia el fondo del escenario, ahí se encuentra un biombo. En cuanto llega, se pone a practicar el malabar fuera de la mirada de los espectadores que sólo alcanzan a ver el arco que gira por los aires.

Grock, vuelve a regresar al centro del escenario, viene regañando al arco del violín, como diciéndole: ya no hagas más travesuras. Una vez más toca una secuencia de notas musicales y al terminar, por cuarta ocasión, muy emocionado, hace la suerte de malabar sin poder atrapar el dichoso arco. Entonces, conteniendo su enojo, deja el violín sobre el piso; se lleva el arco y se encamina otra vez hacia el biombo. Una vez más se va a practicar el malabar.

Grock, toma el violín de tal modo que se lo coloca en el hombro del lado derecho; cabe decir aquí que el violín normalmente está diseñado para tocarse sobre el hombro izquierdo. Es por eso que Grock, percibe que algo no está bien con el violín; se voltea, dándole la espalda al público, deja el violín del lado derecho del espectador y el arco al lado izquierdo del espectador. Grock reflexiona y luego, mediante gestos mímicos, trata de recordar la manera en que se toca el violín. Se voltea de frente al público y el violín le queda del lado izquierdo como debe ser. Grock celebra.

A continuación, ejecuta una secuencia musical que interrumpe, porque con el arco del violín trata de acomodar sus piernas para que queden en una posición que le permita tocar adecuadamente. Este afán por acomodarse lo lleva a perder el equilibrio, de tal modo que queda sentado sobre el violín que le acaban de prestar. Los de la orquesta se sorprenden. Grock, está apenadísimo, no sabe qué hacer. El propietario del violín se siente mal. Aquí se desarrolla el clímax del *sketch*. En este momento la situación para Grock se torna seria y da la impresión de que va a recibir un castigo ejemplar; pero veremos que Grock tiene un as bajo la manga que lo salvará de ser castigado.

Grock, se levanta y toma una mitad del violín, se dirige hacia el músico con la intención de devolvérselo; Grock, se lo entrega con mucha pena. Inmediatamente después, como si no hubiera pasado nada, pide prestado otro violín. Por su puesto que se lo niegan. Entonces Grock se va ofendido, toma el arco del violín que había quedado en el piso, luego se dirige hacia el fondo del escenario para tomar el violín de su *partner*. Y, echándole una indirecta al músico

que no le quiso prestar de nueva cuenta su violín, afirma que el violín de su *partner* es mucho mejor.

Grock ejecuta otra secuencia musical; de pronto se detiene y, por quinta ocasión, hace el malabar, pero esta vez tiene la suerte de cachar el arco del violín. En un primer instante, Grock no se da cuenta de lo que acaba de pasar, se dispone a tocar y unos segundos después se percata de su logro. Lo celebra en grande; luego se dispone a hacer de nueva cuenta el malabrar; pero se rehúsa a hacerlo, no vaya a ocurrir que no le vuelva a salir. Ya para este momento, el conflicto ha quedado resuelto. Recordemos que "el punto" dentro de la estructura de un *sketch*, ocurre al final, en este caso, sucede cuando Grock decide no lanzar de nueva cuenta el arco. Finalmente, Grock interpreta una pieza musical animada. Entra su *partner*, se da cuenta de que Grock está tocando su violín; va por él, se lo arrebata. Al final, ambos tocan una pieza en el mismo violín.

Este *sketch* tiene una estructura de comedia no realista o de final feliz; las acciones que en él acontecen nos dan cuenta de que el estilo de la escena se asocia directamente con el idealismo, esto quiere decir que Grock no es responsable de lo que le pasa; todo lo que le sale bien es producto de un golpe de suerte o de buena fortuna. El tono de este número tiende a lo gracioso. El conflicto es muy simple: Grock quiere hacer bien una suerte de malabar con el arco de un violín, pero no le sale, porque le cuesta trabajo atraparlo con las manos. Así de simple es el conflicto de la escena; pero Grock provoca que este pequeño conflicto se haga enorme. Después de varias peripecias, logra resolver su problema.

Por otra parte, resulta cómico que Grock haya podido hacer un malabar con una silla grande y no con un arco de violín que, en apariencia, resultaría sencillo manipular. Esta torpeza por parte de Grock contrasta notablemente con sus habilidades musicales, acrobáticas y malabarísticas. Efectivamente, Grock es un personaje lleno de defectos; en su caso, los que más sobresalen son la necedad y el perfeccionismo, ejemplos de esto los encontramos cuando

él insiste, incansablemente, en hacer bien el malabar o cuando intenta afanosamente acomodar su cuerpo en una forma correcta para tocar el violín. En ambos casos queda ridiculizado, en el primer caso por no poder atrapar un objeto sencillo y en el otro, porque sus correcciones lo llevan a romper el violín que le habían prestado. Y sin embargo, estos defectos de carácter no son castigados severamente; su simpatía y picardía lo salvan, de un modo ingenioso se sale con la suya.

El *sketch* del violín, da a entender que todos los problemas en la vida tienen solución. A la vista del espectador esto resulta agradable, pues lo invita a tener una actitud positiva ante los problemas que se le presentan en la vida diaria. Que Grock haya intentado cinco veces atrapar el arco del violín, nos recuerda aquel refrán que dice: no hay quinto malo, que quiere decir que no hay problema si algo falla, se puede volver a intentar varias veces hasta que salga bien, si no sale a primera, entonces será hasta la segunda, la tercera, la cuarta o la quinta. Sin embargo, en el *sketch* de Grock esto no es del todo cierto, pues no hay que dejar de observar el punto del *sketch*, en el que Grock, una vez que ya atrapó el arco del violín, no lo vuelve a malabarear. Esta acción no resulta del todo optimista. Porque para él fue una suerte haber atrapado el arco; pero después no quiere arriesgarse a hacerlo otra vez. Y eso pasa mucho en la vida, que cuando algo sale bien, nos aferramos a esa fórmula conocida y a veces, cuesta mucho trabajo hacerlo de otro modo. He ahí un aspecto vicioso en el carácter de Grock.

En general, este *sketch* se distingue por su simplicidad, no le hace falta nada; en él también se pueden apreciar diversos elementos de la técnica de actuación de *Clown*: entre ellos se encuentran: la complicidad con el público, las reacciones retardadas, acciones disociadas, el rodeo. A lo largo de todo el número Grock, convierte al arco del violín en su *partner* con el que puede interactuar.

Guillermo Tell[55]

Este *sketch* también es considerado como un clásico; la versión que aquí se describe fue interpretada por los hermanos Colombaioni a principios de la década de los noventas para un programa de la televisión española. El *sketch* comienza cuando Alberto Colombaioni anuncia a la audiencia que él y su hermano, Carlo, representarán una tragedia suiza: la tragedia de Guillermo Tell. En seguida, Alberto explica que para hacer esta representación se necesitan tres cosas: una manzana, una ballesta y un muchacho. Alberto, muestra a los espectadores cada uno de los objetos; pero cuando llega al muchacho, señala a Carlo que, desde luego, se niega a hacer ese papel; pero ante la insistencia de Alberto, Carlo no tiene otro remedio más que acceder.

Alberto, trata de poner la manzana sobre la cabeza de Carlo sin que pueda mantenerse estable; la redondez de la manzana hace que se caiga de su cabeza. Ante esta situación, Alberto pide una disculpa a los espectadores, les dice que no será posible hacer la representación; sin embargo, de pronto se le ocurre una idea: si la cabeza de su hermano Carlo tuviera una forma cuadrada, se resolvería el problema. Entonces, Alberto, toma la ballesta y se dispone a golpear la cabeza de Carlo para aplanarla; éste último, al ver que el golpe se acerca, pega un grito de horror e inmediatamente después, de manera automática, le da una mordida a la manzana y se la coloca sobre la cabeza. Con eso, Carlo ha logrado que la manzana se mantenga sobre su cabeza. Alberto, se maravilla, toma distancia, prepara la ballesta y la apunta hacia el estómago de Carlo; desde luego éste protesta y sugiere que la ballesta sea apuntada hacia la manzana. Entonces, Alberto, para tranquilizarlo, le explica que está utilizando una ballesta especial, que sin importar hacia donde apunte, la flecha de todos modos dará con la manzana. Carlo, se persigna, clamando por un milagro que lo salve.

[55] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=15nYO-PvDoM&list=UUSZ7VerR-SLzTqLt8KWNQqA&index=18>.

Alberto, otra vez toma distancia, se dirige a la audiencia para anunciar una vez más la representación de la tragedia de Guillermo Tell; mientras eso ocurre Carlo aprovecha para comerse rápidamente toda la manzana. Alberto, se dispone a disparar la ballesta; pero se detiene al no ver la manzana; la busca, no la encuentra; le pregunta a Carlo ¿dónde está la manzana? Dado que Carlo tiene la boca llena, le explica a Alberto que se cayó, que rodó hacia el área del público y que alguien se la quedó. Alberto amenaza a los espectadores con la ballesta; nadie le sabe dar razón de la manzana; sin embargo, en un momento dado, Carlo intenta hacer algún comentario sobre el hecho; pero no le sale bien, porque tiene la boca llena. De ese modo, Alberto se da cuenta de que Carlo desapareció la manzana; lo persigue y ahí termina el *sketch*. Carlo, que ha jugado el rol de pícaro, se salva por su astucia y de paso sació su hambre.

El tono de este *sketch*, también es gracioso; aquí predominan los juegos de ingenio. El conflicto es el siguiente: Alberto y Carlo van a representar la tragedia de Guillermo Tell, específicamente la escena de la manzana; pero esto implica que Carlo tendrá que arriesgar su vida. La representación de esta tragedia, resultaría mortal, por lo tanto Carlo hará hasta lo imposible con tal de librarse, pues desea mantener su vida. Las circunstancias ajenas a Carlo, lo llevaron a ese lugar; Alberto le impuso representar ese papel, Carlo no es responsable; pero una idea ingeniosa por parte de Carlo, que es comerse la manzana, salvará su vida y de paso logrará saciar su hambre. Este número tiene una resolución feliz; nadie sale lastimado o castigado.

El plato roto[56]

Este *sketch* era interpretado por el *Clown* soviético Karandash. Él entraba a la pista llevando entre sus manos un

[56] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=ltJ06y1dhug&list=UUSZ7VerR-SLzTqLt8KWNQqA&index=15>.

plato grande; lo mostraba con mucho cuidado a la audiencia. En seguida, Karandash, se quitaba su sombrero para saludar. Después sacaba un martillo, lo golpeaba contra la silla para demostrar que era de verdad y no de utilería. Volvía a saludar a la audiencia haciendo una reverencia. A continuación enarbolaba el martillo con la mano derecha y con la izquierda el plato. Se disponía a hacer un truco de magia. Pausa. Un momento después, rompía el plato con el martillo en inmediatamente salía de escena.

Karandash, efectivamente, había hecho un truco de magia, pues logró desaparecer el plato. Este número es una parodia de los magos, por eso Karandash no tiene ni la elegancia ni la espectacularidad que se requiere para hacer un truco de magia. La manera en que Karandash desaparece el plato está cargada de un completo cinismo, ya que rompe el plato de manera evidente.

El *sketch* no tiene un conflicto dramático complejo, pues el único objetivo de Karandash es desaparecer el plato y para eso no encuentra ningún obstáculo, a final de cuentas logra hacer su truco de magia. A él, todo le sale bien y además se divierte remedando a los magos serios que sorprenden con sus trucos virtuosos.

El *sketch* del farol de 20 metros de altura[57]

Este *sketch* lo interpretaba un *Clown*-acróbata de nombre Fattini. El desarrollo era muy sencillo, consistía en que el *Clown* Fattini se subía a un farol de veinte metros de altura solamente para fumarse un puro. Cuando Fattini llegaba hasta la punta del farol, se tropezaba y daba la impresión de que se iba a caer. Luego, se ponía a hacer algunas rutinas acrobáticas con la intención de sentirse cómodo y relajado. El carácter de este personaje era muy alegre y simpático, cae muy bien. El *sketch*, re-

[57] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link, a partir de 36:00: <https://www.youtube.com/watch?v=cqWkNYaCxqk&list=UUSZ7VerR-SLzTqLt8KWNQqA&index=16>.

sulta muy impresionante, porque verdaderamente Fattini está en riesgo mortal. Su excentricidad de subirse a veinte metros para fumar un puro, mantiene a los espectadores al filo de la butaca que sufren ante una posible caída del *Clown*. Y sin embargo, Fattini parece no darse cuenta del peligro al que está expuesto. Todo esto, naturalmente, es una provocación. El juego de este *sketch* consistía en hacer sufrir a los espectadores por medio de actos riesgosos y graciosos. Al final Fattini salía ileso y contento. Cabe decir un dato curioso de este *sketch* que se describió: Fattini contaba con 69 años de edad.

Sketches *con estructura fársica*

El *sketch* de los Rastelli[58]

El *sketch* da inicio cuando el Augusto A toma su guitarra y se dispone a tocarla en conjunto con el Carablanca que lleva una trompeta. Al centro del escenario hay una silla. Justo en ese instante, los interrumpe la entrada del Augusto B que viene tocando un clarinete. El Augusto B, se sienta en la silla y sigue tocando. Tanto el Carablanca como el Augusto A le indican que se vaya; el Augusto B, sin dejar de tocar, les dice que no.

Ante la negativa del Augusto B, el Carablanca le propone al Augusto A que le quite la silla. Augusto A así lo hace y al Augusto B no le pasa nada, no se cae, parece como si hubiera quedado suspendido en el aire. Augusto B, al verlos, se levanta y sin dejar de tocar se dirige a otro lugar del escenario; ahí se acomoda plácidamente. Carablanca y Augusto A, lo miran perplejos. Después el Carablanca le ofrece al Augusto A un hacha para que se la entierre en la cabeza al Augusto B. Augusto A la toma y se dirige hacia

[58] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=6QTvWu6GRtQ&index=13&list=UUSZ7VerR-SLzTqLt8KWNQqA>.

donde está el Augusto B para clavársela. Augusto B, al recibir el hachazo, deja de tocar. Sale.

Carablanca y Augusto A se disponen a tocar por segunda vez; pero antes de que suene una nota, entra el Augusto C, tocando un trombón. Su música, remite a la voz de un pato; pasa por en medio del Carablanca y del Augusto A. Cuando Augusto C llega hasta el centro del escenario alarga una nota y entonces se le bajan y suben los pantalones; esta nota alargada, también provoca que se mueva de arriba para abajo la pechera del Augusto A. Augusto C, se dispone a salir; pero antes de hacerlo, vuelve a largar una nota para que se le bajen y suban los pantalones. Augusto A y Carablanca tienen toda la intención de molerlo a golpes; pero Augusto C se les escapa.

Por tercera ocasión, Carablanca y Augusto A se disponen a tocar; pero ahora los interrumpe el Augusto B que entra tocando el clarinete, además de bailar pícaramente. Augusto B, se dirige hasta donde se encuentran el Carablanca y el Augusto A. Augusto B sigue tocando y bailando. Mientras tanto, Carablanca le da al Augusto A un garrote, el cual, en un momento dado, descarga con toda su fuerza contra el pie del Augusto B, quien sale chillando como un perro. Carablanca y Augusto A se regocijan a expensas del dolor del Augusto B; pero en ese mismo instante, entra una vez más el Augusto C que ahora viene tocando un contrabajo. El Augusto A, al verlo, quiere golpearlo con el garrote; pero Carablanca mejor le sugiere un martillo gigante. Augusto A lo toma y golpea al Augusto C en la cabeza, lo cual provoca que estalle su contrabajo y se parta en dos. Ahora, Carablanca y Augusto A, se burlan de la desgracia por la que acaba de pasar el Augusto C.

Inmediatamente después entra Augusto B con una enorme tuba; se coloca en un punto del escenario. Augusto A lo quiere golpear, Carablanca lo detiene; ambos se quedan atónitos mirándolo. Augusto B, toca una secuencia musical. Carablanca le da a Augusto A un cartucho de dinamita para que la ponga al interior de la tuba. Así lo hace Augusto A. Después, corre para alejarse; pero en eso, la tuba ex-

plota y la boca de la tuba va a parar justamente en la cabeza del Augusto A. En este momento, Augusto B se ha vengado de todas las golpizas que ha recibido. Carablanca le ayuda al Augusto A para quitarse la parte de la tuba que se atoró en su cabeza; cuando se la quita, el pelo de Augusto A da vueltas. Augusto B entra una vez más a escena, pero en esta ocasión lo hace empujando un piano. Se coloca al centro del escenario, toca algunas notas. Augusto A y Carablanca traen un cañón; le disparan, el piano se hace pedazos y al Augusto B se le entierra el cohete en el estómago. Sale. Al final, todos tocan una pieza musical.

Este *sketch* se caracteriza por su tono violento; en general las acciones tienen un ritmo vertiginoso y exacerbado. El conflicto es sencillo: dos músicos (Carablanca y Augusto A) que quieren tocar una pieza musical y otros dos (Augusto B y Augusto C) que no los dejan. Es un enfrentamiento entre bandos. Al contemplar los momentos en que el Carablanca y el Augusto A golpean a sus adversarios, se experimenta una sensación de que nuestros deseos más recónditos están siendo sublimados, pues, ¿quién no desearía golpear y poner en su lugar a todo aquel que nos interrumpe cuando nos disponemos a hacer algo? Esta sensación que provoca, de inmediato nos remite al terreno de la farsa grotesca y violenta. La subestructura que compone a este *sketch* es de comedia de final feliz, ya que, a pesar de los múltiples obstáculos que encuentran el Carablanca y el Augusto A para interpretar su música, al final, logran solucionar el problema: su dueto musical se convierte en un cuarteto, con lo cual, se logra una reconciliación entre todas las partes discordantes. Al terminar este *sketch* no hay adversarios, toda la violencia que descargaron entre sí, era sólo un mero divertimento.

La realización de un *sketch* de esta naturaleza requiere de muchos trucos escénicos, como, por ejemplo, la cabeza que debe tener algún mecanismo que permita que un hacha se pueda enterrar o se necesita el accesorio que le permita al *Clown* quedarse suspendido en el aire o el mecanismo que haga que los instrumentos exploten, etc. Si

observamos bien, el tipo de comicidad que en este *sketch* aparece, se asemeja mucho a las caricaturas clásicas de la Warner Brothers o las de Walt Disney.

El *sketch* del perro que habla en la tribuna[59]

Este *sketch*, era interpretado por Karandash, poco tiempo después de haber finalizado la segunda guerra mundial. Al centro de la pista del circo, hay un podio. Karandash entra, en sus manos lleva un micrófono y una maleta. Del interior de la maleta saca a un perrito negro, le indica que se suba al podio. El perro se acerca al micrófono, da unos ladridos severos. Termina de ladrar el perro y Karandash de nueva cuenta lo mete a la bolsa. Sale.

El *sketch* del soldado nazi

Un momento después, entra Karandash a la pista del circo, coloca la maleta que llevaba en el *sketch* anterior sobre la barda de la pista; con una especie de garrote que lleva en la mano, golpea el costado de la bolsa. Uno como espectador, piensa que está amedrentando al perrito que había metido ahí dentro; pero lo que en realidad acaba de hacer es un truco de magia, pues al dar los golpes, consiguió que el perrito se transformara en un disfraz. Lo primero que saca Karandash de la bolsa es una tela con la que se cubre la espalda, luego un cuchillo que se coloca en el cinturón, después una máscara con forma de cabeza de perro bulldog y un casco con la cruz gamada nazi. Más tarde, Karandash se mete en una especie de tanque hecho a base de una caja de madera, un barril y diversos fierros viejos. El tanque avanza un poco y después, de manera inesperada, estalla, se hace pedazos. Karandash, sale del interior hecho jirones.

[59] Se puede observar un video de este *sketch* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=grp-F3-4puQ&index=14&list=UUSZ7VerR-SLzTqL-t8KWNQqA>.

Ambos *sketches* también tienen estructura de farsa y el subgénero que hay en ellos está relacionado con la obra didáctica, puesto que abordan una problemática política y social. Karandash, con las acciones que ejecuta, busca que el espectador lleve a cabo el ejercicio de la reflexión. En el primer *sketch* se hace una crítica sobre el carácter de los políticos y en el segundo sobre el supuesto poderío de las tropas nazis. Ambos números remiten a aquel refrán que dice: perro que ladra, no muerde, que significa que hay quienes amenazan con hacer algún daño grave, pero, a final de cuentas, no hacen nada, pues resultan ser totalmente inofensivos. En el primer *sketch*, el perro simboliza a todos los políticos que a la hora de proferir sus discursos se muestran bravucones, capaces de afrontar con arrojo y determinación los problemas que aquejan a la sociedad; pero que no hacen nada cuando llega el momento de ejecutar las acciones que han de evitar los males sociales. En el segundo *sketch*, sin duda se está haciendo referencia a las dificultades por las que pasaron los tanques nazis cuando llegaron al territorio de Rusia en la segunda guerra mundial. Cuando Karandash, se pone la máscara de perro bulldog, está mofándose de los alemanes que se creían bravucones e invencibles, pero por el curso que tuvieron los acontecimientos, fue todo lo contrario, resultaron ser inofensivos y débiles.

FINAL



El propósito de este libro consistió en revelar la existencia de una dramaturgia del *Clown*, por lo tanto se determinaron algunos de sus principios. El método aquí empleado, exigió una reflexión sobre la dramaturgia de los números de *Clown* frente a la teoría de los géneros dramáticos.

Uno de los problemas que enfrenté, al momento de acometer este objetivo, fue la escasa bibliografía sobre el tema; desafortunadamente no existe material alguno que hable francamente sobre la dramaturgia del *Clown*. La única manera de llevar a cabo este estudio era mediante la observación de los propios *sketches* de *Clown*; y al hacerlo, notamos que en todos ellos había muchos aspectos teatrales.

Como punto de partida, se definió al *Clown* como un personaje basado en el carácter propio del ejecutante y que, a su vez, destaca por su carácter simpático, sus conductas viciosas y excéntricas.

En el segundo capítulo se abordó la teatralidad del *Clown* con el objetivo de presentar el contexto en que surge el *sketch* de *Clown*. Para ello fue necesario hacer una revisión histórica que sustentara lo anterior; también se revisaron manifestaciones *Clown*, previas al origen del circo. De este modo, pude aproximarme a las cuestiones temáticas y al imaginario que hay dentro de los *sketches* de *Clown*. Por una parte, es notorio que, en torno al origen de los números de *Clown*, hay muchas circunstancias que se han repetido desde muchos siglos atrás y que surgen cuando el teatro está en crisis. En un momento dado, las manifestaciones de tipo *Clown* se vuelven nutrimentos necesarios para darle vitalidad a los movimientos teatrales representativos.

Por sus formas y contenidos, es fácil identificar que muchos de los *sketches* de *Clown* tenían características similares a las obras de teatro del repertorio universal, como las de Molière, Shakespeare y Calderón de la Barca. Hay mucha teatralidad en los números de *Clown*; esto demuestra que su materia esencial es la acción que implica un movimiento que denota carácter. El hecho de tomar en cuenta que el *Clown* es una manifestación netamente teatral, ayudará a evitar confusiones y discusiones interminables sobre su naturaleza. Por otra parte, esta revisión da la pauta para dejar en claro que el *Clown* no se originó exclusivamente en el circo, como comúnmente se cree, más bien, el circo y el *Clown* que se originó dentro de él, son puntos de referencia que nos permiten comprender al *Clown* de mediados del siglo XX y principios del XXI.

La exposición de la teoría de los géneros dramáticos, permitió analizar que muchos *sketches* de *Clown* están concebidos desde la óptica de la comedia realista, comedia no realista o de final feliz y la farsa. Al revisar cada género, fue posible apreciar la visión del mundo que hay en los números de *Clown*, así como los mecanismos que emplean para generar risa en el espectador. Esto ya es un gran paso para conocer la esencia del *Clown*.

Es necesario mencionar que, para llegar a ese conocimiento puro del *Clown*, por decirlo de alguna manera, se empleó la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández, complementada por Fernando Martínez Monroy. Esto fue un gran instrumento para analizar y observar los *sketches* tal como son, sin imponerles prejuicios e ideas que les son ajenos. La teoría elegida, es sumamente flexible, pues resulta no ser muy esquemática y rígida en sus preceptos.

La exposición de los aspectos dramáticos y genéricos del *Clown* y el análisis de algunos *sketches*, demuestra que los personajes *Clown* son imperecederos, pues en ellos hay muchos rasgos de la vida humana universales, entre los que destacan los vicios de carácter y las excentricidades; estos aspectos los compartimos muchos seres humanos a lo largo de la historia. Con todo esto, podemos afirmar que el

humor es una manifestación y un lenguaje necesario en la vida de las personas; fue por esta razón que en el capítulo cuatro puse especial énfasis en el estudio del efecto emotivo que generan las manifestaciones *Clown*: la risa.

Como resultado de la confrontación de la definición inicial sobre el término *Clown* con la teoría de los géneros dramáticos, se corrobora que, para comprender al *Clown*, es necesario dividirlo en dos ámbitos: el actoral y el dramatúrgico. Sin duda, ambos son indivisibles; pero era necesario enfocarse solamente en el aspecto dramatúrgico. Fue conveniente empezar por este punto, porque de aquí en adelante la actoralidad del *Clown* puede ser más asequible. A estas alturas, el lector tiene un panorama más amplio sobre la dramaturgia del *Clown* y sus mecanismos; ya en este punto el lector estará listo para introducirse en el ámbito de la técnica actoral del *Clown*.

BIBLIOGRAFÍA



ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama.* 3ª. ed. México, Escenología, 1999. 128 pp.

ALCOCER GUERRERO, Luis Eduardo, *Teatro gore: una aproximación al drama granguiñolesco a partir del análisis dramático de* Crime dans une maison de fous ou Les infernales *de André de Lorde y Alfred Binet*. México, 2007. [Tesis]. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 278 pp.

ALLARDYCE, Nicoll, *El mundo de Arlequín*. Trad. de Carlos Manzano. Pról. de Guido Davico Bonino. Barcelona, Barral editores, 1977. 230 pp.

Aristóteles, *Poética.* (2a. ed.). Introd., vers. y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM, 2000. vii-cxxvii, 47+47, iii-xxxvii pp. (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*).

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (2a. reimp. en esp.). Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Universidad, 1989. 431 pp.

BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura.* (2a ed.). Trad. de Carmen Santos. Madrid, Editorial La balsa de la medusa, 2001. 202 pp.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama.* (1a. reimp.). Trad. de Alberto Vanasco. México, Paidós, 1984. 326 pp.

BERGSON, Henri, *La risa.* Trad. de María Luisa Pérez Torres. Madrid, Alianza, 2008. 145 pp.

BROOK, Peter, *El espacio vacío.* (7a ed.). Trad. de Ramón Gil Novales. Barcelona, Península, 1998. 191 pp.

CEBALLOS, Edgar, *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo.* México, Escenología, 1999. 527 pp.

ČAPEK, Karel, *R.U.R. y El juego de los insectos*. Trad. de Consuelo Vázquez de Parga. Madrid, Alianza, 1966. 221 pp.

CORTÉS JIMÉNEZ, Cristián, *De lo general a lo particular: la tragedia en México: análisis teórico de cuatro obras*. México, 2005. [Tesis]. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 210 pp.

CROFT- COOKE, Rupert y Peter Cotes, *Circus: a world history*. London, Paul Elek Ltd, 1977. 192 pp.

CHRISTIANSEN, Andrea, *La poética del payaso. Su universo interior*. México, Ediciones La llave de papel, 2009. 77 pp.

DE LA TORRE, Rodolfo, *La máscara del payaso*. México, Editorial Orión, 1982. 112 pp.

———————————— *Payasos y… payasadas*. México, Editorial Orión, 1980. 160 pp.

DÍAZ, Jesús, "Cada clown un carácter", en *Generación*, México, no. 60, año XVI (ene.-mar. 2005), pp. 48, 58.

DICKENS, Charles, *Memorias de Joseph Grimaldi*. Trad., pról. y notas de Eduardo Berti. México, Editorial Páginas de espuma, 2011. 288 pp.

EISENSTEIN, Sergei, *Charlie Chaplin*. Trad. de Georg Steinbach. Madrid, Casimiro libros, 2010. 66 pp.

FERNÁNDEZ, Ramón, *Molière*. Trad. de Nydia Lamarque. Buenos Aires, Editorial Kier, 1945. 239 pp.

FO, Darío, *Manual mínimo del actor*. Trad. de Carla Matteini. Introd. de Bruno Bert. México, Ediciones El Milagro, 2008. 428 pp.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*. (3a. reimp.). Madrid, Alianza editorial, 2008. 255 pp. (*Biblioteca Freud*).

GOLWARZ, Sergio, *La máscara de la risa*. México, Costa-Amic Editor, 1963. 129 pp.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. "Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro", en *Revista de la escuela de arte teatral*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, Núm. 5, pp. 45-50.

———————————— "Un enfoque teórico de la farsa", en Karl Sternheim, *Los calzones*, *farsa cómica*. Trad. de Luisa Josefina Hernández. Pról. de Jorge Ortiz Rivero. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 5-11.

——————————| *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1977. 171 pp. (*Opúsculos*).

IONESCO, Eugène, *Las sillas, La lección, El maestro*. Trad. de Luis Echávarri. Madrid, Alianza, 1984. 157 pp.

JARA, Jesús, *Los juegos teatrales del clown*, Buenos Aires, Casimiro libros, 2000. 128 pp.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Trad. de I. M. de Brugger. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964. 232 pp.

KENNETH, John, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. Trad. de Antonio Argudín, presentación de Tomás Espinoza. México, UNAM, Coordinación de humanidades, 1980. 134 pp.

LITOVSKI, A., comp., *El circo soviético*. Trad. de F. Pita. Moscú, Editorial progreso, [1975]. 334 pp.

MARTÍNEZ MONROY, Fernando. "La comedia clásica o comedia de carácter I: *El misántropo* de Menandro", en *Coatepec*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, Año 4, Nueva época, No.1 (primavera-verano 1995), pp. 144-154.

——————————| "La comedia clásica o comedia de carácter II: *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón", en *Coatepec*, Año 4, Nueva época, No.2 (otoño-invierno 1995), pp. 137- 143.

——————————| "Los elementos estructurales del drama: de la realidad al estilo. Apuntes para una teoría del drama", en *Coatepec*, Año 6, Nueva época, No. 6 (otoño-invierno 1997), pp. 148-154.

——————————| y Miguel Ángel Montero Aguado, "La comedia de final feliz", en *Coatepec*, Año 6, Nueva época, No. 5 (primavera-verano 1996), pp. 154-176.

MCCONNELL, Andrew, *The pantomime life of Joseph Grimaldi*. Great Britain, Canongate, 2010. 433 pp.

Menandro, *Comedias*. Introd., Trad. y notas de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid, Gredos, 2000. 554 pp.

MOLIÈRE, *Obras completas*. (6a ed., 2a reimp.). Trad. y estudio preliminar de Julio Gómez de la Serna. México, Aguilar, 1990. 1405 pp.

MORALES, Tonatiuh, *El arte del clown y del payaso,* México / Escenología / CONACULTA, 2009. 223 pp.

PAZ, Octavio, "Risa y penitencia", en *Magia de la risa.* Textos de Octavio Paz y Alfonso Medellín. (2a ed. 1a. reimp.). México, Universidad Veracruzana, 2004. 100 pp.

PEACOCK, Louise, *Serious play. Modern clown performance.* Chicago, Intellect, 2009. 183 pp.

PIRANDELLO, Luigi, *Obras escogidas.* (5a ed., correg.). Trad. de Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso. Pról. de Ildefonso Grande. Madrid, Aguilar, 1958. 1155 pp. (*Biblioteca Premios Nobel*).

POLLOCK, Jonathan, *¿Qué es el humor?* Trad. de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2003. 143 pp.

REYES, Felipe *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández.* Pról., y edición de Felipe Reyes Palacios. México, Paso de gato, 2015. 391 pp.

——————— y Edith Negrín, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011, 272 pp.

RIVEL, Charlie, *Pobre payaso.* Trad. de Ebbe Traberg. Barcelona, Ediciones destino, 1973. 235 pp.

ROMÁN, Norma, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena.* México, UNAM/ Árbol editorial, 2001. 181 pp.

TOWSEN, John H., *Clowns.* New York, Hawthorn books, inc., 1976. 401 pp.

SIERRA CARRASCAL, Madeleine, *El payaso: la historia, la técnica, su influencia en el teatro y la significación social en México.* México, 2001. [Tesis]. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 114 pp.

DE VEGA, Lope, "El arte nuevo de hacer comedias", en *Revista de la escuela de arte teatral.* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, Núm. 5, pp. 23-32.

VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico.* Buenos Aires, Editorial Losada, 1941. 200 pp.

VILLARÍN GARCÍA, Juan, (comp.), *El maravilloso mundo del circo.* Madrid, Ediciones Nova, S.A. [1979] II + 260 pp.

VILLEGAS, Juan, *La interpretación de la obra dramática.* Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1971. 133 pp.

ZIMERMAN, Bernardo, *Componentes de lo cómico, lo chistoso, lo risible.* México, Edamex, 1984. 134 pp.

Diccionarios y enciclopedias

DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, *Diccionario general del teatro.* Salamanca, España, Editorial Ambos mundos, 2003. 360 pp.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal del Teatro.* Madrid, Ediciones Akal, 2007. 908 pp.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro.* Barcelona, Paidós, 1990. 560 pp.

Diccionario de Autoridades, Edición Facsímil. Madrid, Real Academia Española / Gredos, 2002. VI tt.

Diccionario de la lengua. Madrid, Departamento de Lexicografía de Anaya Educación, Alianza, 1994. 1200 pp.

Diccionario de la lengua española. (22a ed.). Madrid, Real Academia Española / Espasa- Calpe, 2001. II tt.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Madrid, Espasa-Calpe, 1995. LXX tt.

English Dictionary. Barcelona, Grupo Océano, 1986. 1326 pp.

New Oxford American Dictionary. USA, Oxford University Press, 2010. 2018 pp.

The new Encyclopedia Britannica. 15th edition, Chicago, 2003. XXVIII tt.

Fuentes electrónicas

Fundación Humorsapiens, *Humorsapiens,* [en línea]. Disponible en: <www.humorsapiens.com>. [Consulta: 15 de junio, 2015.]

NAVARRO, Alex, *Clown Planet* [en línea]. Disponible en: <www.clownplanet.com>. [Consulta: 2 de junio, 2015.]

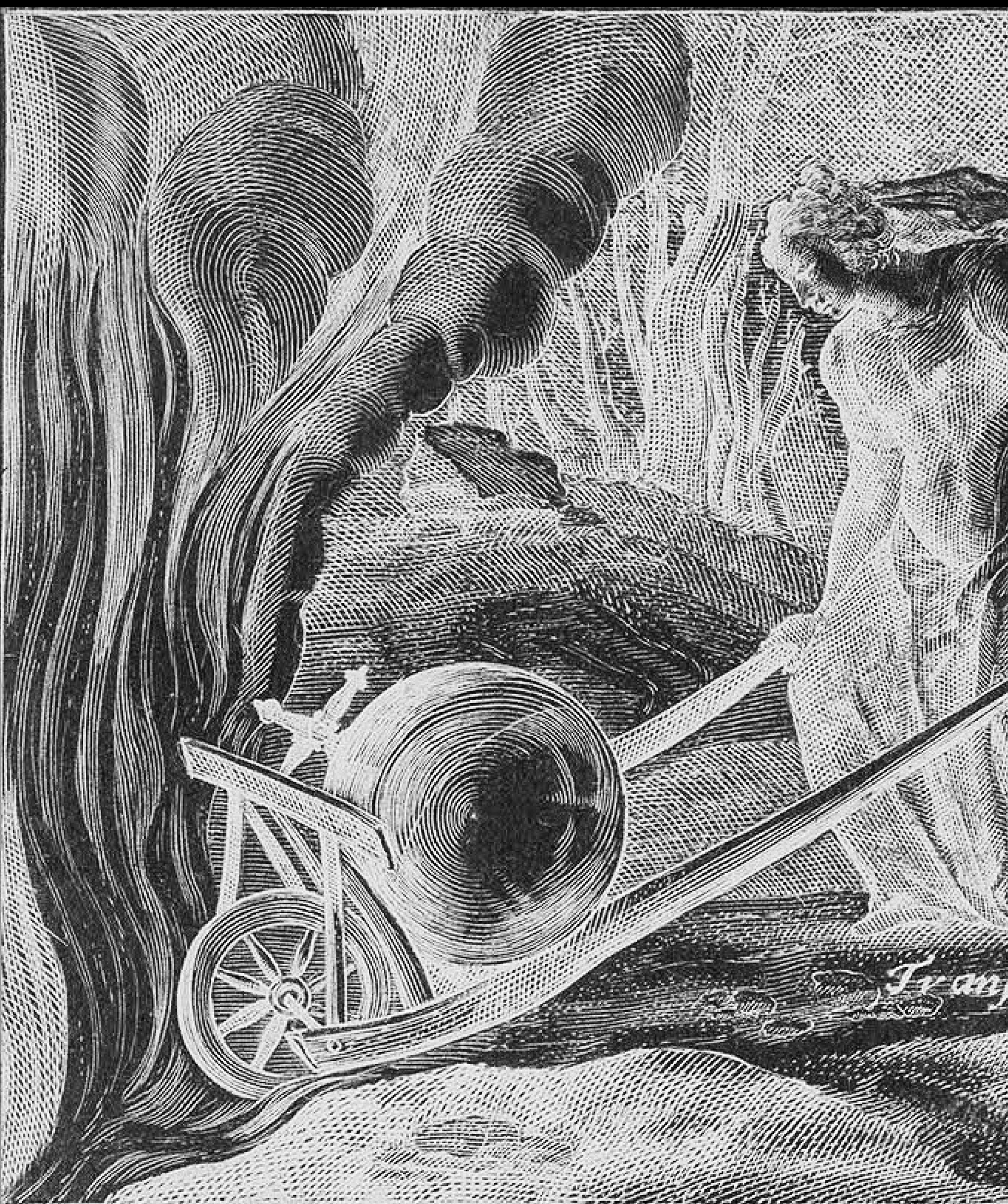
Índice

@



Los dramas del clown. Un acercamiento teórico a la dramaturgia del Clown fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en noviembre de 2020 en Proelium Editorial Virtual - Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección @Schola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Century SchoolBook en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores. La formación, el diseño de cubierta y el cuidado de la edición estuvieron a cargo del equipo editorial de Proelium Editorial Virtual y del autor.





In tenebris mundi dominatur vana voluptas, D
Fraus, cum ſtultitia, quodque cupido iubet.



Hæc tamen inconſtans agitatio voluit ad ignem:
Tranſit et in fumum gloria, munde, tua.

Imagen en guardas y cubierta: Crispijn van de Passe "the Elder" (*ca.* 1564 – 1637) "Tránsitus" (1599) de la serie "*Hortus Voluptatum*". Grabado con aguafuerte. Destaca una leyenda que reza al pie de la imagen: *In tenebris mundi dominatur vana voluptas, Hac* [*Haec*] *tamen inconstans agitatio voluit ad ignem: Fraus, cum stultitia, quodque cupido iubet. Transit et in fumum gloria, munde, tua*. Y cuya traducción podría leerse: "En la tenebrosidad del mundo domina la voluptuosidad vana, aún así, esta inconstante agitación rodó hacia el fuego: el engaño con estulticia y lo que ordena cupido [el deseo]. También transitó hacia el humo tu gloria, ¡oh mundo!". La obra se encuentra en *The British Museum* en Londres, Reino Unido.



Los dramas del Clown. *Un acercamiento teórico a la dramaturgia del* Clown ofrece un estudio dedicado al reconocimiento de las estructuras dramáticas de estas representaciones. Mediante un análisis puntual de la figura del *Clown* nos permite comprender el imaginario y la concepción del mundo que estos personajes han plasmado en sus creaciones. Ofrece también un punto de vista teatral que funciona como introducción para entender los diversos estilos de actuación empleados por este hacer tan especializado y a la vez tan diverso.

El presente trabajo fue ganador del **Premio Enrique Ruelas**, convocado por la Facultad de Filosofía y Letras y la UNAM en 2015.

eSchola





